

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E
LINGUAGENS

Clara Mourão Downey

Como Falar da Incerteza Viva:
31^a e 32^a Bienais de São Paulo e seu público

Juiz de Fora
2024

Clara Mourão Downey

Como Falar da Incerteza Viva:

31^a e 32^a Bienais de São Paulo e seu público

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Renata Oliveira Maia Zago

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mourão Downey, Clara.

Como Falar da Incerteza Viva : 31ª e 32ª Bienais de São Paulo e seu público / Clara Mourão Downey. -- 2024.
85 p. : il.

Orientadora: Renata Oliveira Maia Zago
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Exposição de arte. 2. Público. 3. Bienais de São Paulo. 4. Cultura de Museus. I. Oliveira Maia Zago, Renata, orient. II. Título.

Clara Mourão Downey

Como falar da "incerteza viva": 31ª e 32ª Bienais de São Paulo e seu público

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e
Linguagens,
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Mestre em
Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração: Teorias
e Processos Poéticos
Interdisciplinares.

Aprovada em 08 de agosto de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Juliana Closel Miraldi

Universidade Estadual de Campinas

Juiz de Fora, 10/07/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 22/08/2024, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Closes Miraldi, Usuário Externo**, em 22/08/2024, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Usuário Externo**, em 22/08/2024, às 18:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1855615** e o código CRC **DDD2D9CA**.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste projeto, que se iniciou como uma inquietação por entender a razão pela qual a maioria dos meus colegas do instituto de artes não se interessavam tanto por visitar museus quanto eu, hoje me mostra que esse interesse me foi presenteado por meus pais. Agradeço principalmente a eles, Adriana Mourão e Pablo Downey, que nunca mediram esforços para me ajudar a estudar e pesquisar o que gosto, sendo me incentivando ou me permitindo desistir.

Agradeço às minhas amigas e colegas de pesquisa Ana Luiza Monteiro e Clara Barenco, por estarem sempre dispostas a me ouvir e ajudar no desenvolvimento do trabalho. Minhas queridas gatinhas Camomila, Amora e Melissa, pela companhia e amor durante a escrita.

Agradeço aos professores Marcelo Ribeiro e Maria Lucia Bueno, por nutrir meu interesse sociológico e incentivar a interdisciplinaridade tão adorada em nosso programa. A UFJF, e a CAPES, agradeço o suporte acadêmico desde a graduação, através de bolsas e oportunidades.

Não poderia deixar de agradecer às secretarias Flaviana Polisseni, Lara Veloso e a todos os funcionários do Instituto de Artes e Design pelo suporte, permitindo que os alunos se dediquem aos seus trabalhos. E a minha orientadora, Renata Zago, agradeço pelos caminhos abertos, dúvidas esclarecidas, pontuações corrigidas e compreensão ilimitada diante de minhas limitações.

RESUMO

A cultura de visitação a museus no Brasil possui um histórico controverso. As instituições responsáveis por conservar, pesquisar e difundir o patrimônio histórico, artístico e cultural do país à população, há séculos se encontram distantes do público. Recentemente, algumas instituições têm se esforçado para realizar uma aproximação com um público diverso, na tentativa de atrair visitantes e garantir que o acesso ao patrimônio nacional pertença, de fato, a todos. Nesse cenário, a Bienal de São Paulo figura um interessante objeto de estudos ao atingir em sua 31ª edição, em 2014, 472 mil visitantes, configurando o segundo menor número de visitas da década; logo em seguida, a 32ª edição da Bienal, realizada em 2016, alcança um recorde histórico, atingindo 900 mil visitas, sendo 92% experiências positivas, segundo o Datafolha. O presente trabalho busca investigar as razões pelas quais duas edições consecutivas da Bienal atingiram números tão discrepantes de visitação, e o que isso pode nos dizer sobre a relação do público contemporâneo com exposições de arte e sobre a cultura de visitação a museus no Brasil.

Palavras-chave: história das exposições de arte; cultura de museus no Brasil; Bienal de São Paulo; arte contemporânea.

ABSTRACT

The culture of visiting museums in Brazil has a controversial history, as the institutions responsible for conserving, researching and disseminating the country's historical, artistic and cultural heritage to its entire population have been distant from the public for centuries. Recently, some institutions have made an effort to reach out to a diverse public, in an attempt to attract visitors and ensure that access to the national heritage truly belongs to everyone. In this scenario, the São Paulo Biennale is an interesting object of study as it reached 472 thousand visitors in its 31st edition, in 2014, representing the second lowest number of visits in the decade, and soon after, the 32nd edition of the Biennale, held in 2016, reached a historic record of 900 thousand visits, 92% of which were positive experiences, according to the *Fundação Bienal*. The present work seeks to investigate the reasons why two consecutive editions of the Biennale reached such discrepant visitor numbers, and what this can tell us about the contemporary public's relationship with art exhibitions and the culture of visiting museums in Brazil.

Keywords: history of art exhibitions; museum culture in Brazil; São Paulo Biennial; contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz oficial da 27ª Bienal de São Paulo	28
Figura 2 - Cartaz oficial da 28ª Bienal de São Paulo	30
Figura 3 - Cartaz oficial da 29ª Bienal de São Paulo	32
Figura 4 - Um dos 30 modelos de cartazes da 30ª edição	33
Figura 5 - Cartaz oficial da 31ª Bienal de São Paulo	34
Figura 6 - Cartaz oficial da 32ª Bienal de São Paulo	36
Figura 7 - <i>Cripta Djan, Attack on the Biennial</i> , 2008	39
Figura 8 - Funcionária da Bienal tenta deter pichador em ataque ao evento, em 2008	41
Figura 9 - Vista da Instalação “Errar de Deus”	48
Figura 10 - Vista da Instalação “Errar de Deus”	49
Figura 11 - Vista da Instalação “Errar de Deus”	50
Figura 12 - Tiago Borges e Yonamine a obra AfroUFO durante a 31ª Bienal de São Paulo	51
Figura 13 - Obra "AfroUFO", de Tiago Borges e Yonamine - Registro da Abertura para Convidados da 31ª Bienal de São Paulo	52
Figura 14 - Em julho de 1973 Downey parte de Nova York rumo ao Golfo do México em um furgão	53
Figura 15 - Vista da vídeo-instalação “Trans Americas”	54
Figura 16 - Simulação do projeto arquitetônico da 31ª Bienal de São Paulo	56
Figura 17 - Simulação do projeto arquitetônico da 31ª Bienal de São Paulo	57
Figura 18 - Simulação do projeto da vídeo-instalação “Trans Americas”	58
Figura 19 - “Arrogation”, 2016, Koo Jeong A	62
Figura 20 - “Restauro”: Jorge Menna Barreto	63
Figura 21 - José Bento é o primeiro a testar sua obra “Chão” durante a montagem	64
Figura 22 - Vista da obra de Frans Krajcberg na 32ª. Bienal de São Paulo	65
Figura 23 - “Ágora: OcaTaperaTerreiro”, 2016, de Bené Fonteles	66
Figura 25 - Figura 26: Acervo de registros de visitantes publicados no Instagram através da hashtag #32bienal	69
Figura 26 - Figura 26: Acervo de registros de visitantes publicados no Instagram através da hashtag #32bienal	69

Figura 27 - Registros realizados pelo coletivo nas cooperativas de catadores da Baixada do Glicério e no CEAGESP, em São Paulo	70
Figura 28 - Registros realizados pelo coletivo no Trianon, em São Paulo	71
Figura 29 - Registros da obra “Transnômades” no Pavilhão da Bienal	72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Número de visitantes das Bienais analisadas	37
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - CULTURA DE MUSEUS NO BRASIL	15
1.1. CULTURA DE MUSEUS: A HERANÇA DAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E A RELAÇÃO DO PÚBLICO COM ESPAÇOS EXPOSITIVOS NO PAÍS	15
1.2. COMO FALAR DE BIENAL	23
1.3. CULTURA DE BIENAL: UMA DÉCADA DE ATUAÇÃO (2006 - 2016)	26
1.3.1. 28ª Bienal em vivo contato: radical ou marginal?	37
CAPÍTULO 2 - INCERTEZA DAS COISAS QUE NÃO EXISTEM	44
2.1. A 31ª BIENAL DE SÃO PAULO	44
2.2. A 32ª BIENAL DE SÃO PAULO	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

A relação entre o público e os museus de arte no Brasil é marcada por uma herança elitista e distante. Apesar de ser possível observar um aumento no número de visitas à exposição de arte nos últimos anos, podemos perceber um padrão dentre aquelas exposições que formam filas de virar quarteirões. Temáticas pouco críticas acerca da história da arte, exposições de obras estrangeiras, espetacularização e consumo de arte enquanto lazer - que acarreta na criação de uma expectativa de uma experiência positiva em relação a visita e pode interferir na relação que ainda será criada entre visitante e exposição. Estas são algumas características, que considero negativas, em relação às megaexposições, conceito que define recortes curatoriais que têm sido grandes sucesso de visita. Com 978 mil visitantes, ocupando o quarto lugar no *ranking* mundial publicado pela revista inglesa *The Art Newspaper*¹, de exposições mais visitadas no ano de 2014, “Salvador Dalí” sediada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro nos exemplifica o sucesso de visita citado. Outro recorte que também obteve grande sucesso, foi a exposição “Tarsila Popular”, de 2019, no Museu de Arte de São Paulo, que obteve um total de 402.850 visitantes. Enquanto isso, alguns museus se desdobram para atingir um número bem mais baixo de visita.

Urge, portanto, a necessidade de um estudo desta cultura de visita a museus no país, a fim de entender e contribuir com o avanço positivo de tal relação. Estas inquietações serviram como base para esta pesquisa, que propõe o desenvolvimento de um estudo que a fim de apontar que há uma estrutura oculta onde o prazer estético experienciado no espaço museal está relacionado à perpetuação de um monopólio cultural por parte das elites, unido à austeridade desse espaço pouco acolhedor.

A Bienal de São Paulo, instituição tema desta pesquisa, idealizada por Ciccillo Matarazzo em 1951, obtém desde sua primeira edição grandes números de visita. Além disso, a instituição busca, a cada edição da mostra, se renovar de modo a refletir o cenário brasileiro, promovendo polêmicas e debates artísticos no país e até mesmo fomentar discussões que atinjam o cenário internacional. Se diferencia de uma megaexposição por propor a manter-se crítica, dentro das possibilidades de gestão. A Bienal constroi a curadoria, a expografia, o discurso e até mesmo a iluminação, mas a interpretação é exclusiva de cada visitante. Enquanto a megaexposição informa a interpretação ao seu espectador, em tom

¹ Ver mais em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-04/ccbbs-tem-6-exposicoes-entre-20-mais-visitadas-no-mundo-em-2014>

didático e informativo, criando uma narrativa para um experiência que deveria ser livre e individual.

O interesse deste estudo se desdobra na contemporaneidade do evento, a partir das edições de 2014 e 2016 e da relação estabelecida entre a exposição e seu público. A 31ª edição aconteceu em 2014 e contou — de forma inovadora — com um grupo de curadores, foram eles: Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv; além de Benjamin Seroussi e Luiza Proença como curadores associados. A temática definida por este grupo foi "Como (...) coisas que não existem", propondo debates acerca de temas como: coletividade, conflito, imaginação, transformação, processo e jornada. A exposição encerrou com um total de 472 mil visitantes, configurando o segundo menor número de visitas da década, ficando atrás somente da "Bienal do Vazio"², com 162 mil, em 2008.

Em 2016 ocorreu a 32ª edição da Bienal. Com a curadoria geral assinada por Jochen Volz e com a participação dos co-curadores Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofia Olascoaga, a edição contou com a participação de 81 artistas de 33 países, e 415 obras. Com a temática “Incerteza Viva” a curadoria propôs um debate acerca das incertezas do mundo contemporâneo e como a arte pode promover estratégias para viver nele. Essa edição alcançou o marco de 900 mil visitantes, o maior número da década, configurando-se como um fenômeno de visitação para a fundação.

Os estudos sobre exposições podem colaborar com uma nova forma de escritura da história da arte, possibilitando evidenciar novos discursos, fazendo emergir lacunas, ou ainda, premissas relevantes como a análise a partir da perspectiva da cultura de visitação, como é o caso deste trabalho. É possível encontrar, principalmente na última década, uma quantidade considerável de pesquisas acerca da Bienal de São Paulo, nomes importantes como José Minerini Neto, Leonor Amarante, Polyana Canhête, Renata Zago, Juliana Miraldi, Gláucia Villas Bôas, Paulo Miyada e Pablo Lafuente, podem ser citados. Contudo, pesquisas que analisem o público no Brasil, para além do setor educativo, são escassas. Fato que dificulta a presente pesquisa, que se depara com lacunas de uma bibliografia especializada que esclareça temas fundamentais da relação entre público e exposição no país.

²A 28ª Bienal de São Paulo – “Em vivo contato”, realizada com a curadoria de Ivo Mesquita e curadoria-adjunta de Ana Paula Cohen, ficou conhecida como a "Bienal do Vazio", pois, segundo o site institucional, "realiza uma proposta radical ao manter o 2º andar do pavilhão vazio, como uma Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam." Ver: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/28a-bienal-de-sao-paulo/>

As exposições são objetos de pesquisa que necessitam de um olhar transdisciplinar, já que o evento mobiliza muitas esferas do sistema artístico³, muito além da obra, como o contato com o espectador, as relações entre as obras e com o próprio espaço em que ocorre a mostra.

A metodologia usada para o desenvolvimento da pesquisa consiste em uma abordagem histórica, sociológica e investigativa e será composta, inicialmente, por uma revisão bibliográfica que se alinhe aos estudos atuais do campo da história das exposições, a fim de compreender a importância da exposição na historiografia e no sistema artístico (Dossin, 2014). Na exposição, as obras entram em contato com o público, estabelecendo novas negociações e relações, e, embora esta pesquisa não seja sobre recepção, mas sobre a cultura de visitação do público a instituições museológicas, é preciso considerar que o processo de expor pode estabelecer relações para além do sistema artístico, influenciar as práticas sociais, a posição das instituições e a visitação do público.

Dessa maneira, a dissertação se articula em dois capítulos: o primeiro capítulo pretende apresentar a cultura de museus no Brasil, isto é, o hábito de se visitar museus, e a cultura de Bienal⁴, o desenvolvimento da especificidade da exposição, como elas se desenvolveram e se relacionam com seu público desde sua origem até a contemporaneidade. Para isso, foram retomados os cenários políticos, culturais e sociais de 1951, ano da criação da Bienal; e de 2006 a 2016, década na qual as edições tema da pesquisa se inserem.

Já o segundo capítulo se dedica a investigar a 31ª e a 32ª edições e as características que podem ter influenciado sua relação com o público que, por conseguinte, afetaram os índices de visitação, obtendo o segundo menor número de visitas da década, e o maior, respectivamente. As apreensões e concepções que guiam este capítulo estão presentes nas perguntas: qual foi o discurso curatorial? As obras participantes das Bienais possuem influência nesses índices de visitação? Qual o cenário político em que cada uma das edições do evento performa e, principalmente, qual a relação que cada uma estabeleceu com seu público? Estes dados serão analisados e comparados nas considerações finais.

³ Segundo Maria Amélia Bulhões, o conceito de "sistema da arte" refere-se ao conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos considerados artísticos. Esse sistema também define os padrões e os limites do que é considerado arte dentro de uma determinada sociedade e em um período histórico específico. Os agentes do sistema da arte incluem artistas, curadores, críticos, galeristas e instituições culturais, que interagem para legitimar e dar valor simbólico às obras e práticas artísticas. (Bulhões, 2006)

⁴ Durante esta pesquisa utilizamos os termos cultura de museus e cultura de Bienal como sinônimos de cultura de visitação a museus e/ou instituições museológicas e/ou exposições de arte em espaços/ instituições museológicas/as e cultura de visitação a Bienais de São Paulo. A escolha por esses termos será explicitada ao longo do texto.

Por fim, o trabalho encara a Bienal de São Paulo enquanto um espaço relacional, entre público e arte, que independe de uma mediação exterior ou conhecimento formal prévio. Por tal razão, foram deixados de lado, estudos de público pelo viés da arte-educação e a mediação cultural. Esta escolha foi feita não por desacreditar do impacto que a educação pode ter na cultura de museus, pelo contrário. Este campo tem sido extensamente analisado e desenvolvido nos últimos anos. Por este fato, a escolha de analisar a relação entre público e obra para além do educativo se mostrou pertinente.

CAPÍTULO 1 - CULTURA DE MUSEUS NO BRASIL

1.1. CULTURA DE MUSEUS: A HERANÇA DAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E A RELAÇÃO DO PÚBLICO COM ESPAÇOS EXPOSITIVOS NO PAÍS

Para compreender o que seria a cultura de visitação a museus em um país colonizado como o Brasil, é preciso, antes de tudo, entender historicamente a gênese das instituições museológicas no país e sua relação com o público. Em 2018, como parte do trabalho de conclusão de curso da graduação⁵, realizei um mapeamento dessa gênese, que demonstrou, em suma, que a problemática da constituição de museus de arte no Brasil, gerada a partir de instituições nascidas por meio da cultura europeia, a fim de agradar aos estrangeiros aqui residentes e à elite cultural, intelectual e monetária, é a de que se cria, estabelece e engessa uma “aura” de instituição não acessível. Uma população que durante muito tempo foi constantemente excluída de espaços culturais, quando convidada a finalmente permeá-los, não se sente confortável ou capaz de fazê-lo, e assim, se auto exclui destes espaços.

Os museus são responsáveis por conservar, pesquisar e difundir artefatos da história de todas as coisas. São lugares míticos, de importância imensurável para o desenvolvimento da civilização, mas muitas vezes, principalmente no Brasil, são pouco visitados. Cada museu abriga um acervo, podendo ser de diversas áreas de conhecimento, que é exposto ao público através de exposições, fixas ou temporárias. Portanto, um museu pressupõe a presença de exposições, mas uma exposição não pressupõe a presença de conservação, pesquisa e difusão.

O museu é uma instituição secular e muitas vezes seus métodos, sua organização, sua estrutura, serviços, enfim, o conjunto de suas atividades forma um todo tradicional, para não dizer obsoleto, anacrônico, gerando uma situação interna de pouca transformação e nada vinculada com a realidade dinâmica da vida social na qual o museu deve estar inserido. (FUNARTE, 1982, p. 9)

Assim, apesar dos esforços atuais para desmistificar essas instituições e o convite ao público a se aproximar da arte, séculos de exclusão elitista não se desfazem facilmente. Há de se pensar na questão da educação artística, a compreensão da importância da arte e da cultura e o anseio de se permear esses espaços, que continuam, em sua maioria, sendo usufruídos pelas elites. A principal questão por trás do afastamento do público geral dos espaços expositivos não é mais somente sua exclusão cultural desses espaços, mas também o

⁵ Ver: Downey, Clara. Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 37, p. 261–276, 2019. DOI:10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.165380. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/165380>. Acesso em: 9 maio. 2024.

sentimento engessado da “aura” de não pertencimento e uma deficiência em receber o público geral por parte dessas instituições.

(..) é importante reafirmar o papel das instituições museológicas não apenas como locais de salvaguarda da memória de patrimônios da história da humanidade, mas como instituições de pesquisa científica, com caráter social e com equipes profissionais com competência para informar e educar a população, criando esses canais diretos com o público como uma forma de compartilhar conhecimento, mas também de ouvir e reconhecer o que o público quer ver e viver nos museus. (Silveira, p. 51, 2021)

Tal colocação é de suma importância para esta pesquisa, que trabalha conceitos advindos de instituições museológicas e aplicados ao estudo de exposições efêmeras. Para compreender a cultura de visitação a exposições sazonais, como as Bienais de São Paulo, optamos por, primeiramente, entender como esse processo se dá em museus. Para isso, trataremos do surgimento e da consolidação de tais instituições em território nacional, para então analisar sua relação com o público. Tal escolha se deu, em especial, pela historicidade social que se construiu a partir do processo de implementação de espaços expositivos no Brasil, interferindo diretamente na relação cultural do público com os mesmos. Em questões práticas, os museus, exposições efêmeras e espaços expositivos, em muito se assemelham na atualidade. Para Dabul (2008):

De outro lado, os atributos que tradicionalmente singularizavam os museus de arte frente a outros espaços e instituições que promovem exposições de objetos artísticos, como muitos pesquisadores vêm demonstrando, hoje não os diferenciam mais. Profissionais e estudiosos de museus, por exemplo, já incorporaram diversas outras instituições ao redefinirem a categoria museu em 2001, numa assembléia geral do International Council of Museums (ICOM), nela agora incluindo também “centros culturais e outras entidades voltadas à preservação, manutenção e gestão de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis” (Loureiro, 2004, p. 97) Assim, possuir ou não possuir acervo deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer extensamente essa categoria.” (Dabul, 2008, p. 259)

A mudança nos museus pode ser percebida desde o final da década de 1970: “Na convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Beaubourg, o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou” (Fabbrini, 2008, p.1). Notamos o resultado desta mudança na contemporaneidade, com um crescente número de visitas a espaços expositivos nas últimas décadas, evidenciando uma alteração nessa relação distante entre instituição e público. Contudo, qual seria a razão para tal alteração? Para Fabbrini (2008), este processo de transformação tem ocorrido desde os anos 1980, e tem aproximado os museus de outros dispositivos de promoção de lazer para as massas:

Para alguns críticos da cultura, os novos museus têm se aproximado progressivamente, nas últimas três décadas, do mundo dos espetáculos, das feiras de

mercadorias, dos shopping centers, de parques temáticos, enfim, das ditas diversões de massa. Suas megaexposições, como as Bienais de arte espalhadas pelo mundo, são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos do mundo mass-midiático. São eventos de grandes proporções, que acabam, nos casos mais bem-sucedidos, dinamizando o turismo, a rede de hotelaria e, conseqüentemente, a receita das cidades. (Fabbrini, 2008, p.1)

A fim de entender mais sobre a nova relação cultural do público com o consumo de exposições de arte na contemporaneidade, faz-se necessário compreender o conceito de cultura enquanto hábito, entender qual o espaço que a visita a estes aparatos ocupa no cotidiano do brasileiro. Dentro do campo antropológico, o conceito de cultura possui diversas definições, mas alguns autores, segundo Laraia (2001), concordam que:

"Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante." (Laraia, 2001, p.31)

Devido ao histórico de surgimento das instituições no país, a presente pesquisa encara a cultura de museus, enquanto um hábito organizacional de classes, que portanto excede o conceito antropológico intrínseco ao ser humano e reflete as conseqüências do capital na vida cotidiana da sociedade. Portanto, mesmo que este campo seja uma forma de "estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura." (Laraia, 2001, p.33), a interferência da estrutura de classes é muito expressiva. Mas é importante reforçar que:

(...) a discussão não terminou — continua ainda —, e provavelmente nunca terminará, pois uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana. Assim, no final desta primeira parte, só nos resta afirmar mineiramente como Murdock (1932): " Os antropólogos sabem de fato o que é cultura, mas divergem na maneira de exteriorizar este conhecimento. (Laraia, 2001, p.33)

Contudo, ao "estudar a história contemporânea da arte em um país como o Brasil faz-se necessário a utilização de métodos que considerem o fator social" (Vivas, 2011, p.112). Portanto, dentro do campo sociológico — que a princípio abraçaria as expressões dessa cultura de museus — podemos citar a pesquisa que Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francês, conduziu entre os anos de 1964 e 1965 que pretendia, através de um método de amostra, sondagem e questionários, entender e equacionar a relação dos museus de arte da Europa com seu público. Essa pesquisa envolveu diversos pesquisadores e instituições, procurando comparar informações como: número de visitantes anuais, números de obras expostas, número de obras do acervo, tipo de obras, situação econômica da cidade onde o

museu se situa, entre outras. Além disso, foram aplicados questionários ao público de cada uma das instituições, na intenção de entender o perfil social do visitante - classe econômica, nível de escolaridade, faixa etária, local de residência; bem como museus já visitados, tempo de duração da visita, tipo de arte favorito, entre outros — e a qualidade da visitação. A partir dessa pesquisa, foi possível a elaboração de um modelo matemático que fosse capaz de analisar a frequência das visitas aos museus.

A conclusão dessa extensa pesquisa não foi chocante, como aponta Bourdieu (2016), foi: “[...] a enunciação de algumas verdades evidentes [...]” (Bourdieu, Darbel, p.157, 2016); já que a relação do público com os museus de arte está diretamente relacionada à posição do mesmo dentro da estrutura de classes. Bourdieu (Tineu, 2017, p.101) analisa estas questões, rompendo com o que Karl Marx (Tineu, 2017, p.101) definia como classe social, priorizando o conjunto de relações em detrimento da permanência; negando o economicismo e levando em consideração as lutas simbólicas, em diferentes campos. Apresenta então, o conceito de *habitus* — uma estrutura estruturante que age como marcador de classe social, uma noção de identidade construída pelo indivíduo desde seu nascimento, onde o círculo social o insere nas práticas usuais de sua classe, compondo suas atividades na sociedade e assim perpetuando o sistema de classe vigente. Em um museu, a estrutura oculta onde o prazer estético experienciado está relacionado à perpetuação de um gosto culto, intelectual, e que se opõe ao gosto “bárbaro” faz parte de um plano de monopólio cultural.

O *habitus* de Bourdieu não reflete a cultura de museus por se tratar de um conceito mais complexo e que influencia diversas outras flexões do ser humano social, além de ser fundado na sociedade francesa de meados do século passado. Portanto, se tratando de um país com histórico colonial, emergente e desigual, seriam as razões as mesmas?

A fim de continuar buscando a resposta para as perguntas acima, devemos considerar que o ato de visitar um museu na contemporaneidade está calcado na cultura de consumo, ou seja, uma cultura desigual e com grande expressividade elitista. Nesse contexto, os espectadores são atraídos para tais ambientes dentro de uma lógica mercadológica, portanto, seria a relação deste público com os espaços expositivos, passiva, ativa ou mútua?

Quando menciona a reação do consumidor à cultura de massas, Morin diz que este não responde a não ser por sinais pavlovianos; o sim ou o não, o sucesso ou o fracasso. O consumidor não fala (MORIN, 1977, p. 46). Mas, a partir do ponto de vista dos mecanismos do consumo, o autor diz que o questionamento mais importante é se o produto cultural feito a partir das normas da indústria, afetado pela censura do Estado e pelas intervenções de outras instituições intermediárias, satisfaz as necessidades culturais do público. Morin não dá respostas, mas nota que “a cultura é massa é, portanto, o produto de uma dialética produção-consumo, no centro de uma dialética global que é a da sociedade em sua totalidade” (Morin, 1977 apud. Dutra, 2008, p.81) [...] O novo grande sincretismo criaria uma cultura de lazer, em que a

principal preocupação é o consumo e a realização dos desejos pessoais. A conclusão de Morin é de que a cultura de massas contribui para enfraquecer todas as instituições intermediárias – desde a família até a classe social – para constituir um aglomerado de indivíduos – a massa ao serviço da supermáquina social (Wolf, 1987, p. 105 apud Dutra, 2008, p.83)⁶.

A cultura de museus procura entender esse espectador teoricamente passivo; ela é, portanto, apresentada aqui enquanto um escopo que procura compreender a relação do público com aparatos expositivos (sejam eles museus, exposições, centros culturais, galerias e etc), através do entendimento de que quem frequenta e comanda os aparatos culturais, pertence às classes ditas dominantes — na sociedade, através de uma cultura construída através da família, e os hábitos aos quais a mesma insere sua prole. Estes hábitos são definidos por demais famílias pertencentes à mesma classe, que frequentam os mesmos aparatos e assim por diante. Contudo, a partir do ideal da cultura de museus, defende-se que há um grande potencial de transformação dos hábitos de classes nacionais historicamente afastadas para uma possível inserção nesta cultura de visitação a exposições. No entanto, para que isso aconteça, o público precisa estabelecer uma relação com estes espaços, seja educativa, afetiva, experiencial, ou até mesmo de lazer.

Devemos ter em mente que a análise aqui proposta se baseia numa relação volátil e particular, porém fundamental, que é a relação entre uma obra de arte e seu espectador. Uma exposição de arte é o lugar onde as obras performam, o meio em que a arte se apresenta, a forma como o público a vivencia, já que o momento em que a obra se revela aos olhos do público, é quando de fato se realiza. Há uma vertente da história da arte, que pesquisa a história das exposições, e destaca a importância do momento de encontro do público com a obra e o que isso gera. O teórico e curador Pablo Lafuente (2016), um dos pioneiros na pesquisa sobre história das exposições, diz em uma entrevista:

[...] aquele momento em que a arte entra em contato com o público é muito definitivo para a arte, talvez um momento mais definitivo do que aquele em que a arte é feita. A determinação de significados, efeitos e implicações da obra é construída nesse momento quando se toma contato com a obra [...]. (Cypriano e Oliveira, 2016, p. 15)

Partindo da premissa de que o público é um fator essencial para uma obra de arte existir enquanto objeto estético e que as exposições de arte são os veículos que proporcionam o encontro entre os dois, faz-se necessário entender de forma aprofundada quem é esse público com o qual estamos lidando, como assinala Hannes Neubauer (2013): “de um lado,

⁶ Citação original (MORIN, 1962 apud WOLF, 1987, p. 105)

não existe arte sem público, mas de outro, não existem discussões sobre o papel do público nas artes." (Neubauer, 2013, p.64).

Se relacionar com uma obra envolve acessar o local onde ela se encontra, ficar confortável no ambiente para permitir a fruição, ter conhecimento de sinais e modo de se portar nesses espaços, saber ler e interpretar informações acerca da obra, entre diversos outros fatores. Portanto, "[...] a leitura de uma obra de arte seria mediada por esquemas de percepção, conhecimento e códigos relacionados ao *habitus* de cada grupo, fazendo com que a percepção seja um produto histórico reproduzido pela educação." (Andrade, 2014, p.34). Ou seja, o poder de se relacionar e até decodificar obras de arte, ficariam exclusivos a quem possuísse familiaridade com a mesma. Paul Valéry (1993), é um dos autores citados por Fabbrini (2008) como crítico a estas estruturas que distanciam o público dos museus. Em um de seus ensaios, denominado "O problema dos museus" (1923), o autor declara seu desgosto ao dizer que "Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos. As idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias" (Valéry, 1993, p. 53). Mas mais interessante seria sua crítica ao Museu do Louvre, maior museu de arte do mundo, localizado na França:

Referindo-se ao Museu do Louvre, Valéry (1993, p. 54) critica o caráter austero, ou mesmo intimidador, dessa instituição: "No primeiro passo que dou em direção às coisas belas, uma mão me tira a bengala, um aviso me proíbe de fumar [...] Minha voz se transforma e se coloca um pouco mais alta que na igreja, mas um pouco menos forte do que ela soa no ordinário da vida." Esse "gesto autoritário" provoca-lhe ainda na entrada do museu um "sentimento de opressão", "um frio presságio do que o esperava em seu interior" (Valéry, 1993, p. 54). (Fabbrini, 2008, p.246)

Como citado anteriormente, as instituições responsáveis por expor os objetos artísticos recebem e engessam uma "aura" de inacessibilidade, ou seja, se tornam ambientes que repelem aqueles que ali não se sentem confortáveis para se entregar a uma experiência, e assim criar uma relação com tal ambiente. Carol Duncan compara essa relação desconfortável e "nunca deliciosa", como afirma Valéry (1993), com a relação entre público e templos ou espaços rituais:

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas, mas porque eles, também, são lugares para rituais. (Eu não faço aqui nenhuma argumentação pela continuidade histórica, apenas pela existência de função ritual comparável.) Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção — neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro. [...] Normalmente, os museus são destacados de outras estruturas por sua arquitetura monumental e limites claramente definidos. Chega-se a eles através de escadas ou rampas impressionantes, são guardados por pares de leões monumentais de mármore, e flanqueados por

grandes portais. Eles são frequentemente recuados nas ruas e ocupam passeios, áreas consagradas ao uso público. Museus modernos são igualmente imponentes na sua arquitetura e de modo semelhante têm sua independência indicada por esculturas. Nos Estados Unidos, o Balzac de Rodin é um dos mais populares indicadores do ambiente de um museu, seu caráter priápico o torna particularmente apropriado para as coleções modernas.(Duncan, 2008, p.121)

Este afastamento, suspensão ou “liminaridade, um termo associado com ritual, pode também ser aplicado ao tipo de atenção que levamos ao museu de arte”, como denomina Duncan (2008, p. 122), reforça ainda mais o afastamento já imposto pela divisão de classes, tornando esse ambiente pouco, ou nada convidativo e acolhedor.

Além disso, não apenas a austeridade e a falta de acolhimento das instituições museológicas, mas a própria complexidade da arte contemporânea inserida no sistema artístico, pode provocar um afastamento do público. Desde as discussões propostas pelas vanguardas europeias, a partir da primeira metade do século XX, as práticas artísticas têm questionado os limites da obra de arte, desconstruindo as formas e os conteúdos consagrados ao longo do tempo. A fim de problematizar a arte contemporânea, a socióloga Nathalie Heinich (1998) cita quatro balizas problematizadoras na arte contemporânea: a espacial, que limita os espaços de consagração, o que está fora ou dentro dos museus; a temporal, que opõe o temporário ao permanente; a material, que separa a obra do artista; e a hierárquica, que afasta o público especializado do grande público. Ao ultrapassar tais fronteiras, este novo modelo artístico apresenta obras personalizadas de forma efêmera fora dos museus diante de um público diversificado.

Nesse contexto, Nathalie Heinich afirma ainda que o mundo artístico contemporâneo é marcado por três ilusões:

A primeira costuma ser manifestada de forma negativa nos julgamentos do público, ao afirmar que o artista é livre para fazer qualquer coisa, sem considerar as normas estéticas; ou defendida de forma positiva pela filosofia, que defendem a “emancipação da arte contemporânea” diante das limitações impostas pelos regimes anteriores. Por sua vez, a segunda ilusão afirma que o público contemporâneo é incoerente e valoriza qualquer coisa que lhes fosse apresentada, defendendo tanto o melhor quanto o pior. Por fim, a terceira ilusão diz respeito às instituições, ao afirmar que elas agiriam de forma arbitrária ao integrar novas obras independentes do seu conteúdo. (Heinich, 1998 apud Andrade, 2014, p.42).

O que essas ilusões representam é o estranhamento causado pelo impacto da arte contemporânea, sendo expresso espontaneamente pelos visitantes. Dessa maneira, a arte contemporânea pode ser convidativa e atrair o público ou trazer uma complexidade conceitual que pode repelir ou afastar o visitante. Apesar de não ser esse o objetivo desta pesquisa, é preciso levar em consideração que esse tipo de resistência trazida por um novo modelo artístico pode ser enfrentada pelo público habituado a outros valores, o que também

nos leva a questionar as propostas de democratização cultural, colocando em questão os mecanismos através dos quais os espectadores interpretam aquilo que encontram em exibição. Para Renata Andrade (2014), Nathalie Heinich (1998) traz em seu trabalho uma caracterização da arte contemporânea enquanto uma instituição que tem poder, ou autoridade, em despertar as mais diversas reações do público, inclusive “indiferença, interrogação e rejeição como respostas igualmente válidas”, que segundo ela, participam das “dinâmicas que regulam o mundo artístico ao suspender ou contestar a integração dos valores expostos nas fronteiras da arte” (Heinich, 1998, p. 177 apud Andrade, 2014, p. 42).

Trazendo estes conceitos a pesquisas estritamente nacionais, completamos o conceito de cultura de museus no país a partir de reflexões já abordadas por Valéry (1993), retomadas por Fabbrini (2008), e do pensamento que Lígia Dabul desenvolve desde 1998, a partir de estudos relacionados a recepção e público brasileiro em museus de arte e centros culturais. Teve como foco o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro e as exposições do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. A autora discute o quanto fatores como localidade e acessibilidade financeira estão diretamente relacionados à garantia de acesso de uma população numerosa e heterogênea a centros culturais ou museus de arte. Para ela, o fato de estes espaços estarem posicionados em lugares centrais e oferecerem acesso a exposições de forma gratuita ou com preços mais baixos facilitam um acesso a um público que por muitas vezes teve o desejo de se inserir nesses espaços. Além disso:

Muitas dessas instituições promovem também, por meio de setores educativos, investimento sistemático na presença nas exposições de diversos públicos, sobretudo de estudantes e de seus professores, especialmente de escolas públicas, afluxo que conta em muitos casos com visitas monitoradas, fornecimento de material educativo, atividades com alunos e professores sobre as exposições, e mesmo transporte das escolas para os centros culturais. Trata-se de público mais e mais diversificado e composto por indivíduos que nem sempre tiveram como prática esse contato com o espaço, com os agentes e com os objetos apresentados nas exposições. Em muitas circunstâncias, constatei que o deslocamento de jovens para a exposição consistia na sua primeira experiência fora do seu bairro ou do seu distrito. Lançar a pergunta a respeito do significado, para o público, de experimentar esse contato, de ocupar esse espaço, corresponde à indagação sobre novas experiências estéticas e de efetiva construção, pela população, do que costumamos chamar de arte. De outro lado os dados da pesquisa etnográfica nos levam também a imaginar que muitas das formas da população participar hoje da construção do que entendemos por arte, na verdade, já poderia estar discretamente existindo no seio de eventos que concebemos como altamente convencionais – na sua presença em museus, especialmente nos solenes museus de arte. (Dabul, 2008, p.269)

Percebemos através deste relato, e assinalo com minha experiência trabalhando no setor educativo do Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora entre os anos de 2018 e 2019, que uma grande parte deste público brasileiro heterogêneo, está indo pela primeira vez a estes espaços. Porém, para além de políticas públicas que têm incentivado muitas dessas

primeiras visitas, a localização e o valor da entrada, o que desperta o interesse do visitante para ir pela primeira vez em uma exposição? Em seu trabalho, Dabul (2008) responde parcialmente a esta pergunta, ao expor que em 1995 foi encomendada uma pesquisa pelo Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro para entender os motivos fundamentais que levam o público a este centro cultural específico. Como resultado, a pesquisa revelou que se trata exatamente do fato de o espaço oferecer uma multiplicidade de atividades ao público.

A variedade de programação oferecida pelos centros culturais e, como já visto anteriormente, bem como a maioria das exposições na contemporaneidade, permitem que diversas intencionalidades culminem em um espaço e assim uma prática relacional pode se iniciar. Suponhamos que um indivíduo vá a um centro cultural assistir a um filme e enquanto espera o início da sessão observa uma exposição ali presente. Assim, um novo espectador está passível de construir uma relação, qualquer que seja, com qualquer obra e, portanto, com a exposição. No cenário nacional, como vimos, estas fagulhas relacionais significam um avanço no que a cultura de museus defende ser possível, a construção de um novo hábito de visitação no país. Dabul (2008) concorda:

A presença do público em exposições de arte em centros culturais suscita reflexões, ânimos e ponderações de cientistas sociais, de movimentos sociais, de agentes do Estado e do chamado mundo artístico. Isso tanto por conta do número já há algum tempo grande e cada vez maior de pessoas que frequentam essas exposições como pelos contornos inusitados que a presença do público nelas vem adquirindo. Esse contato da população com objetos de arte tradicionalmente apresentados para as classes privilegiadas é acompanhado de algumas surpresas. Em primeiro lugar, coloca em questão um vetor que perpassa essas exposições, voltado preferencialmente para os olhos dessas classes privilegiadas. Ainda, a presença de novos atores sociais sugere, projeta, possibilidades de contato com objetos de artes plásticas que se afastam dos procedimentos solenes e educativos frequentemente preconizados, ou idealizados, como constitutivos da experiência estética. (Dabul, 2008, p.258)

A cultura de museus no Brasil, em suma, trata-se de um conceito que procura entender o hábito contemporâneo do público brasileiro de visitar exposições de arte, levando em consideração a herança elitista do acesso à arte, unida à aura de inacessibilidade e desconforto causado pelos espaços culturais. Nos próximos subcapítulos observaremos como este conceito se comporta ao se tratar especificamente da Bienal de São Paulo, tema do presente trabalho. Vamos investigar como este público encontra formas de se relacionar com as obras, apesar de todas as adversidades e como a Bienal encara e investe nessa relação.

1.2. COMO FALAR DE BIENAL

Após apresentar a ideia de cultura de museus no Brasil, buscaremos trabalhar os mesmos conceitos voltados agora, especificamente, para o caso da Bienal de São Paulo. Portanto, antes de analisarmos a questão do hábito de visitação do público nas Bienais contemporâneas, apresentaremos um breve histórico da constituição da Bienal Internacional de São Paulo e uma breve análise de suas edições de 2006 a 2016, completando uma década de atuação.

A iniciativa de criação da Bienal de São Paulo, nos mesmos moldes da Bienal de Veneza, decorre de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo Matarazzo, responsável também pela fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Dono do maior complexo industrial do país, Francisco Matarazzo Sobrinho almejava criar um museu de arte moderna, nos moldes do MoMA de Nova York, percebendo na fundação do MAM uma parte importante da imagem de desenvolvimento que desejava passar. Foi um período de crescimento para o continente americano e de crise para o europeu, assim, as referências europeias de artes visuais e museus, que por anos — desde a implantação de museus no Brasil, em 1818 — nos guiou, perdeu força, mas a desvalorização da identidade nacional se perpetuou, porém agora tendo o modelo progressista capitalista dos Estados Unidos como referência.

Aracy Amaral (2006) traz à luz a participação de Sérgio Milliet⁷, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, que desde os anos 1940 era “o elemento mais entusiasta da nova ideia” (AMARAL, 2006, p.240). Em congruência, Milliet era quem estabelecia o contato com todo o grupo de interessados em criar o MAM de São Paulo. Os contatos incluíam mecenas e artistas, dentre eles, o empresário norte-americano Nelson Rockefeller, com quem ele trocava cartas recorrentemente.

O contato de Milliet com Rockefeller incentivaria a construção do museu brasileiro, do mesmo modo a “incentivar a publicidade da arte americana no país”⁸. Estes e outros

⁷ Sergio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) foi sociólogo, ensaísta, poeta, tradutor e crítico paulista. Seu trabalho na crítica, em especial de artes plásticas, é amplamente reconhecido e estudado, uma vez que foi um dos responsáveis pela formação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), assim como sua atuação no que se refere à organização de acervos artísticos e divulgação das artes no Brasil. Enquanto diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, atual Biblioteca Mario de Andrade, Milliet foi pioneiro na criação da Seção de Arte, auxiliou na idealização das Bienais Internacionais de São Paulo, sendo organizador das II, III e IV edições, e um dos maiores entusiastas para a criação de um Museu de Arte Moderna no Brasil (Spinelli, 2004, 49-54).

⁸Do outro lado da moeda, a participação brasileira na cena artística norte americana era escassa. Podemos frisar Anita Malfatti, que de forma pioneira vai aos E.U.A. em 1916. Também, na década de 1930 a exposição no Roerich Museum com a presença de Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias e Gomide. Todavia, é Portinari quem ganha mais destaque no cenário internacional, onde expõe no MoMA, intitulado ‘Portinari of Brazil’ (Amaral, 2006 p.51).

fatores fizeram do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) inspiração direta para as experiências do MAM-SP, e, sobretudo, a relação entre Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller.

Ao longo dos anos, o MAM-SP sofreu diversos percalços, especialmente quando transferiu, em 1963, seu acervo para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, mas ainda é uma importante instituição no país, especialmente por suas propostas no que tange a relação entre o público e a instituição, ao propor uma nova relação entre público/obra.

Com vistas a separar o museu da Bienal, buscam-se alternativas para dar um novo destino ao MAM-SP. Uma das tentativas é apresentada para o então reitor da USP, Antônio Barros de Ulhôa Cintra (1907-1998): a proposta de vincular o museu a um Instituto de Artes. Nela, a Universidade assumiria a gestão do MAM-SP, separando-o em definitivo da função de organizar as edições da Bienal de São Paulo. Ulhôa Cintra mostra-se interessado, indicando a possibilidade de estabelecer um convênio entre a USP e o antigo MAM-SP. A minuta do termo de convênio para instalação do museu na Cidade Universitária foi discutida com o então diretor do museu, Mário Pedrosa (1900-1981), e previa a cessão de terreno e prédio dentro do campus da USP, além do corpo funcional que seria colocado à disposição. Em contrapartida, o MAM-SP prestaria consultoria à Universidade para realização de exposições didáticas, cursos regulares de extensão universitária e seminários, podendo também celebrar parcerias com institutos universitários para o desenvolvimento de projetos culturais conjuntos. (...) Assim, o projeto de receber o MAM-SP na USP não se configurava como uma ação isolada, mas estava inserido nesse contexto de incorporação e direcionamento de acervos para ensino e pesquisa. Ao mesmo tempo, a USP passa a se envolver com a vida cultural da cidade por meio da gestão de novos equipamentos culturais, além da perspectiva da construção da Cidade Universitária, que abria espaço para se pensar museus na Universidade. (Magalhães, Brognara, 2020, p.95)

Propôs ainda uma visão da arte moderna como um patrimônio digno de estar em um museu e que deve ser preservado para difundir conhecimento. A ideia não é mais uma fruição da obra como algo sagrado e sim fomentar o acesso de todos à essa fruição para que o conhecimento seja espalhado para o maior número de pessoas, no intuito de ser mais uma ferramenta para a conquista do progresso. Uma das razões pela qual esse intuito foi bem sucedido foi o fato de que esse também era o ideal da arte moderna brasileira: “transformar a sociedade pela arte entendida enquanto conhecimento, assim fazendo dela uma vanguarda ética, logo, política.” (Lourenço, 1999, p. 106)

Logo após a criação do MAM, seu fundador já começa a pensar sobre a criação de uma Bienal de Arte, nos moldes da Bienal de Veneza. Entretanto, ambicioso e visionário, Ciccillo Matarazzo pretende oferecer o dobro do prêmio máximo dado pela Bienal de Veneza, em sua Bienal de São Paulo. Isso faz parte de seu plano de evidenciar São Paulo como uma metrópole industrializada e uma capital cultural. Portanto, em 1951 nasce a Bienal Internacional de São Paulo: “Sua primeira edição foi realizada pelo Museu de Arte Moderna

(MAM-SP) em um pavilhão provisório localizado na Esplanada do Trianon, na região da Avenida Paulista.” (Filho, 2013). Além disso, como lembra a pesquisadora Renata Zago (2017):

(...) a criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal. (Zago, 2017, p.104)

Os planos de Ciccillo foram muito bem sucedidos, e no período de 20 de outubro a 23 de dezembro de 1951, a Bienal recebeu cerca de 100 mil pessoas, sendo 45 mil pagantes. Obras de artistas como René Magritte e Pablo Picasso vieram pela primeira vez ao Brasil, além de uma sala especial em homenagem a grandes artistas modernos brasileiros: Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Ciccillo Matarazzo em uma entrevista concedida à Folha da Noite, em 24 de dezembro de 1951, logo após o encerramento da exposição, comemorou o sucesso:

Agora é que vai começar o nosso trabalho mais sério – diz Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Precisamos convencer todos os responsáveis pelo destino do nosso Estado e do Brasil da importância dessa nossa Bienal, que conseguiu atrair representação de 21 países, além do nosso. Não podemos esconder a nossa satisfação em verificar o enorme interesse do público pela arte. Pela primeira vez na história artística brasileira, 50 mil pessoas pagaram entrada para ver uma exposição de artes plásticas. Isto demonstra o extraordinário amadurecimento do nosso povo, o seu desejo de saber, de aprender, de ver. Sem dúvida, é um fato que não poderá passar despercebido para quantos tenham responsabilidade nos destinos de São Paulo e do Brasil. (Miranda apud Fundação Bienal, 2011)

Assim, a Bienal de São Paulo obtém desde sua primeira edição grandes números de visitação; além disso, a cada edição a Bienal busca renovar e refletir o cenário brasileiro, promovendo polêmicas e debates artísticos no país e no mundo. Como afirma Terry Smith (2017, p.152): “As bienais, tanto quanto as exposições itinerantes que promovem a arte de um país ou região, tem sido um local ideal para a crítica pós-colonial.” A Bienal de São Paulo, para além de números altos de visitas, possui estratégias educativas desde sua segunda edição, dedicando esforços para pensar a experiência do visitante à exposição.

1.3. CULTURA DE BIENAL: UMA DÉCADA DE ATUAÇÃO (2006 - 2016)

A seguir, analisaremos uma década dessa exposição (2006 a 2016), sendo as duas últimas edições o foco da presente pesquisa, a fim de compreender a cultura de visitação

recente e em formação dessa exposição. Apesar das problemáticas existentes na redução de um circuito artístico de um país de proporções continentais a apenas uma cidade, neste caso São Paulo, seria ingenuidade negar a centralização cultural presente na região Sudeste —herança deixada pelas políticas públicas de incentivo à cultura desde a época do império, que visavam o desenvolvimento desta região para além das demais. Entretanto, para esta pesquisa, essa concentração não será um fator negativo, pois é nela que podemos encontrar uma amostragem da pluralidade que as migrações à metrópole geraram, a expressividade com a qual se deu a construção das desigualdades, como o cotidiano popular se assemelha à grande maioria populacional e como se dão os impulsos artísticos e sociais.

A começar pela 27ª edição, realizada em 2006, com curadoria geral de Lisette Lagnado e com a temática "Como viver junto"— essa edição se caracterizou como uma grande virada para a Bienal, pois foi quando a curadora da edição resolveu abandonar o modelo de representações nacionais importado da Bienal de Veneza e realizou uma curadoria autoral e experimental, inspirada em escritos de Roland Barthes e Hélio Oiticica, ao abordar temáticas referentes à vivência e a convivência contemporânea, às relações entre tempo e espaço, ao nomadismo do ser humano e do artista e também sobre o nacional e o internacional. Essa decisão culminou em uma série de dificuldades para a Fundação Bienal, mas permitiu que a exposição assumisse cada vez mais uma unicidade enquanto Bienal de São Paulo, ou seja, tal unicidade, ou singularidade, foi possível graças à maior liberdade que o ato, por muitos considerado radical de Lagnado, proporcionou aos curadores, já que não tinham mais que contar com uma grande exposição formada por pequenas mostras organizadas por embaixadas ou instituições representativas das nações, que faziam configurar as representações nacionais. A edição contou ainda com a participação de 118 artistas, de 51 países distintos, totalizando 645 obras; além da participação dos co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez e do curador convidado Jochen Volz.

Imprimindo características marcantes, além da ruptura definitiva com as representações nacionais, a 27ª. Bienal apresentou uma expansão para além do espaço da mostra, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Ibirapuera, e sua realização em outros espaços na cidade de São Paulo; a inauguração das residências artísticas e a criação de seminários que ocorreram ao longo do ano de organização, antes da inauguração da mostra em si. Todas essas atividades foram mantidas nas Bienais posteriores e revelam discussões a respeito da realização da própria Bienal, ou seja, propuseram uma renovação institucional, alinhada com o próprio circuito expandido da arte contemporânea, que privilegia a discussão sobre a globalização cultural. (Zago, 2022, p. 4)

Figura 1: Cartaz oficial da 27ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-27a-bienal/>

No entanto, a 27ª edição foi intensamente criticada, mas também bastante elogiada. As críticas vinham de um lugar contestador do que seria ou não arte e os elogios, em sua maior parte, advinham de sua capacidade de suscitar discussões emergentes no contexto mundial e inserir o Brasil em um debate tão em voga no cenário internacional das artes. Da mesma forma em que o abandono das representações nacionais permitiu que o debate do “Como Viver Junto” pudesse se expandir às esferas econômica, social e política, na expectativa de combater a periferização de nações que não dispunham de grande capital econômico, a edição também refletiu sobre as ações do projeto educativo e dos programas

realizados durante a Bienal, como o “Programa Bienal-Escola” que contava com visitas escolares à exposição, bem como workshops para professores; ou o programa “Centro-Periferia” que levava arte-educadores às periferias da cidade de São Paulo, onde promoviam vivências e provocações artísticas.

A curadora do projeto educativo, Denise Grispum, pretendia com seus programas transformar as relações entre a arte e a sociedade, dedicando seus esforços à ressignificação da relação entre a instituição e seu público. Ciente das dificuldades relativas ao ensino de arte nas escolas, lugar em que este campo é inserido na vida do cidadão brasileiro, a curadora entendia a importância da mediação cultural devido ao fato de que muitos poderiam estar tendo seu primeiro contato com o espaço expositivo. Este se trata, portanto, de um momento crucial, a experiência que esse visitante terá nesta visita estará ressignificando tal relação.

A gratuidade de entrada na Bienal foi conquistada em 2004, na 26ª edição, através do projeto “Movimento Arte Democracia”. Gilberto Gil, à época Ministro da Cultura, reivindicou que outras instituições culturais se inspirassem na Bienal e garantissem o acesso gratuito em suas exposições. Assim como afirma Fabio Cypriano (2004) em uma reportagem publicada na Folha de São Paulo: “O ministro defendeu que a gratuidade é uma forma de democratizar o acesso à arte contemporânea, considerada por ele como 'elitista'” (Cypriano, 2004). Em seu segundo ano de gratuidade, a Bienal de São Paulo atingiu o marco de 535 mil visitantes⁹, iniciando um desenho decrescente em um gráfico histórico da gratuidade de acesso, devido ao recorde da edição anterior, que atingiu 917.218 mil visitantes. “Essa edição da Bienal de 2006 marca uma virada na história das Bienais de São Paulo, um novo *modus operandi* para a constituição das mostras de uma década.” (Zago, 2022, p. 5)

Dando continuidade ao panorama histórico, foi realizada em 2008 a 28ª edição da Bienal de São Paulo, com a temática “Em vivo contato”, curadoria assinada por Ivo Mesquita e curadoria adjunta por Ana Paula Cohen, obteve um total de 162 mil visitantes¹⁰. Esta edição contou com a participação de apenas 41 artistas - de 20 países - totalizando 54 obras; é também conhecida como a “Bienal do Vazio”. Se trata de um caso interessante para a presente pesquisa, portanto será analisada com maior detalhamento no subcapítulo “Em vivo contato: radical ou marginal?”.

⁹ Ver mais em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/novo-curador-da-bienal-de-arte-de-sao-paulo-moacir-dos-anjos-quer-resgatar-importancia-da-3200405>

¹⁰ Ver mais em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio

Figura 2: Cartaz oficial da 28ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-28a-bienal/>

Em seguida, a 29ª edição, realizada em 2010, se mostrou fortalecida, tendo seu pavilhão repleto por 850 obras, de 159 artistas, vindos de 40 países. A temática escolhida pelos curadores-chefes, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, tem origem em um poema de Jorge de Lima: "Há sempre um copo de mar para um homem navegar". A edição contou ainda com a participação dos curadores convidados: Chus Martinez, Fernando Alvim, Rina Carvajal, Sarat Maharaj, Yuko Hasegawa.

Esta edição caracteriza-se pela contratação de Stela Barbieri¹¹ para a elaboração do projeto educativo e para a fundação do “Educativo Permanente”, que consolidou-se em 2011 na edição comemorativa de 60 anos da Bienal. Assim como destaca Verena Carla Pereira (2016):

Até então, a Fundação não possuía um projeto contínuo, sendo a curadoria trocada a cada ano. A instabilidade dificultava a manutenção de um projeto ampliado, ou seja, que se realizasse não somente no período da exposição, mas promovesse um acompanhamento junto aos professores e alunos pré e pós-exposição. Nos últimos anos a sistematização de um Educativo na Bienal se tornou uma das prioridades dentro da gestão da instituição, que provavelmente reconheceu a competência do setor também como um agregador desse valor de barganha diante dos patrocinadores. (Pereira, 2016, p.5)

O projeto educativo da edição se dividiu em oito frentes que pretendiam realizar um trabalho antes, durante e após a exposição. Contava com a formação de professores de escolas pública e privadas; atividades em comunidades e ONGs; parceria com 24 instituições culturais da cidade de São Paulo, para a realização do curso de formação para educadores que receberam o público da exposição; recebimento e acompanhamento do público durante a exposição; o Seminário Internacional de Arte e Política; cursos para interessados, e ações como performances e debates nos Terreiros — seis espaços conceituais criados pelos curadores, onde ocorreram cerca de 400 atividades.

¹¹ De acordo com seu site profissional “Stela Barbieri é uma artista que atua em muitos campos: nas artes visuais, na educação, na literatura e no encontro das áreas do conhecimento. Como propositora de experiências e processos de interação entre arte e educação, inventa espaços que convidam à coparticipação.” Além disso, “foi curadora do educativo da Bienal de SP por seis anos (três bienais, e duas mostras especiais), diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake (2002-14), foi conselheira da Fundação Calouste Gulbekian, em Portugal, criadora de currículos e assessora de artes de escolas de referência em São Paulo e outras cidades no Brasil. Stela é autora de livros de educação, arte e literatura, trabalho que se desdobra também na arte de contar histórias. Dirige o binãh espaço de arte, um ateliê vivo, com cursos, palestras, formações e assessorias.” (Barbieri, 2023)

Figura 3: Cartaz oficial da 29ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-29a-bienal/>

A 29ª edição encerrou com um número total de 535.356 visitantes¹², marcando um ponto de virada na década, onde a Bienal retoma sua popularidade e passa a valorizar o setor e as ações educativas, vendo seus efeitos positivos ao atrair público.

Em 7 de setembro de 2012 foi inaugurada a 30ª edição da Bienal de São Paulo, com a temática "A iminência das poéticas" e curada por Luis Pérez-Oramas, a edição contou com a participação de 111 artistas, vindos de 31 países e 3.796 obras. A equipe curatorial, composta também pelos curadores adjuntos André Severo e Tobi Maier, além da assistência de Isabela Villanueva, adotou a metáfora das constelações como sua proposta:

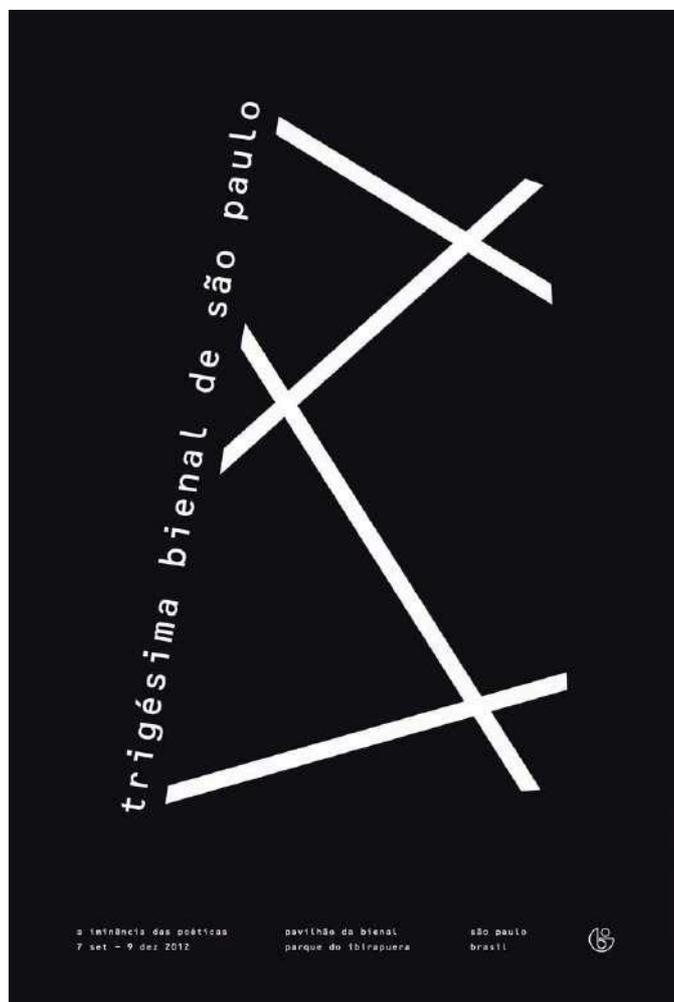
Intitulada "A iminência das poéticas", essa edição da Bienal adotou a metáfora da constelação como proposta curatorial e estabeleceu articulações discursivas entre passado e presente; centro e periferia; objeto e linguagem. Com grande número de obras de cada artista, a exposição privilegiou artistas latino-americanos e prestou

¹² Ver mais em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/bienal-de-sao-paulo-fecha-suas-portas-com-menos-publico-que-em-2010.html>

homenagens a Arthur Bispo do Rosário e Waldemar Cordeiro. O projeto Mobile Radio montou uma estação de rádio no mezanino do pavilhão, com programação que se estendeu por todo o período da exposição. (Fundação Bienal de São Paulo, 2012)

Figura 4: Um dos 30 modelos de cartazes da 30ª edição



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-30a-bienal-30/>

Algumas estratégias para atrair o público foram aplicadas, como a inserção de outras instituições artísticas de São Paulo ao circuito da Bienal (como já foi feito anteriormente), além da instalação de obras em espaços públicos movimentados, como a Estação da Luz e a Avenida Paulista. A edição encerrou com um número de 520 mil visitantes¹³, um pouco menor que do ano anterior, mas que não configura uma grande queda. Essa edição

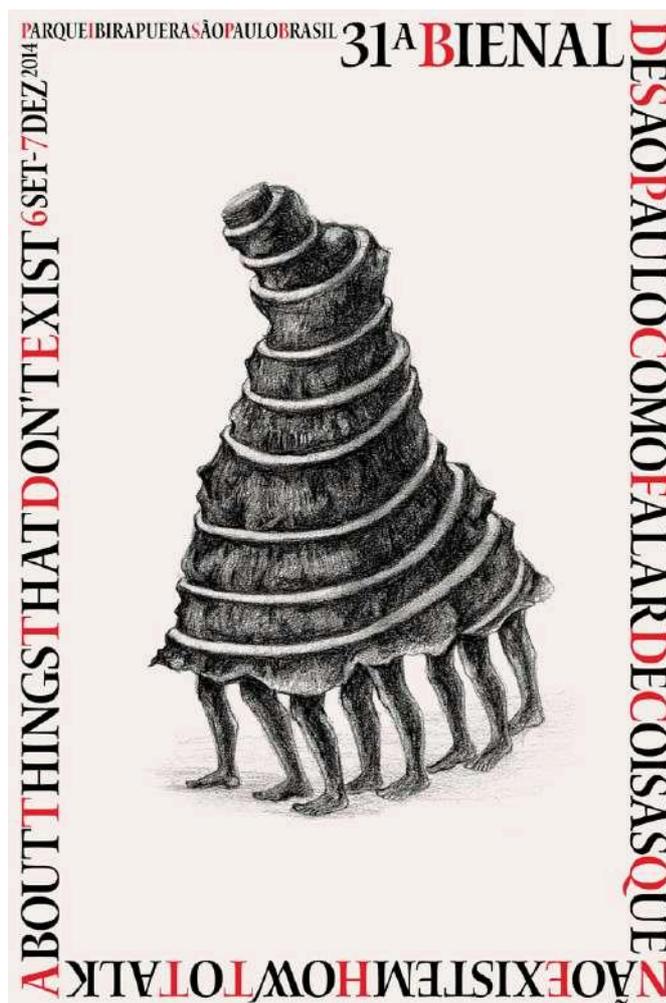
¹³ Ver mais em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/bienal-de-sao-paulo-fecha-suas-portas-com-menos-publico-que-em-2010.html>

caracterizou-se como um estabelecimento da estrutura e estabilidade que a Bienal veio buscando nos últimos anos e seu sucesso enquanto evento artístico brasileiro, com repercussão mundial e grande expectativa do público.

Entrando na análise da penúltima edição deste panorama, a 31ª edição aconteceu em 2014 contou — de forma inovadora — com um grupo de curadores, foram eles: Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv; além de Benjamin Seroussi, Luiza Proença como curadores associados. A temática definida por este grupo foi "Como (...) coisas que não existem", propondo debates acerca de virada, coletividade, conflito, imaginação, transformação, processo e jornada. A curadoria, na tentativa de ressignificar alguns conceitos, propôs que a exposição fosse composta por 69 colaboradores (e não artistas), vindos de 34 países, totalizando 81 projetos (e não obras); evocando assim a ideia geral de coletividade.

Figura 5: Cartaz oficial da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-31a-bienal/>

O projeto educativo da edição dedicou seus esforços a pensar a ideia de educação através de relação, expondo que os processos educativos se dão também de maneira informal e não-formal e que podem ser muito transformadores ao se tratar de um déficit na educação artística formal, como já vimos anteriormente ser o caso do Brasil. Portanto, propõem que uma visita a exposição é também uma espécie de relação com todos os agentes que ali já se dispuseram, evocando assim uma sensação de pertencimento ao visitante, que uma vez que se fez presente na exposição, também faz parte dessa relação e desse ambiente. A exposição encerrou com um total de 472 mil visitantes¹⁴, configurando o segundo menor número de visitas da década, ficando atrás somente da Bienal do Vazio (2008).

Para finalizar o panorama proposto, em 2016 se deu a 32ª edição da Bienal. Com a curadoria geral assinada por Jochen Volz e com a participação dos co-curadores Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofia Olascoaga, a edição contou com a participação de 81 artistas, de 33 países e 415 obras. Com a temática “Incerteza Viva” a curadoria propôs um debate acerca das incertezas do mundo contemporâneo e como a arte pode promover estratégias para viver nele.

O aquecimento global, a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da Terra foram questões em discussão. Mulheres e artistas nascidos após 1970 formaram mais da metade dos artistas selecionados. Uma pista de skate, uma oca para conversas e rituais e um restaurante de comida orgânica estiveram entre as obras da exposição. (32ª Bienal de São Paulo)

O projeto educativo da edição abordou a incerteza como uma forma de investigação, que leva ao questionamento e por consequência ao envolvimento. Promoveu também a publicação de um catálogo denominado “Dias de Estudo”, onde diversos pesquisadores se lançaram a campo a fim de investigar centros culturais, ateliês, comunidades tradicionais, reservas ecológicas e centro de pesquisas; a publicação final reúne diversos artigos e foi disponibilizada ao público especializado de forma física e a qualquer interessado, online.

¹⁴ Ver mais em: <https://bienal.org.br/31a-bienal-fecha-ao-fim-com-472-mil-visitantes/>

Figura 6: Cartaz oficial da 32ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal

<https://bienal.org.br/cartazes/cartaz-da-32a-bienal/>

Essa edição contou com grande divulgação nos meios digitais e na imprensa alcançando o marco de 900 mil visitantes¹⁵, o maior número da década, configurando-se como um fenômeno de visitação para a Fundação. Desta maneira a Bienal encerra uma década de atuação, onde criou seu próprio modelo e o fundamentou dentro do imaginário nacional e internacional, alcançando ao final um grande fenômeno de visitação à uma exposição de arte contemporânea.

Tabela 1: Número de visitantes das Bienais analisadas

¹⁵ Ver mais em: <https://bienal.org.br/32a-bienal-termina-com-mais-de-900-mil-visitantes/>

Edição	Ano	Número de obras	Público
27 ^a	2006	645	535 mil
28 ^a	2008	54	162 mil
29 ^a	2010	850	535.356 mil
30 ^a	2012	3.796	520 mil
31 ^a	2014	81	472 mil
32 ^a	2016	415	900 mil

Fonte: elaborada pela autora (2017)

1.3.1. 28^a Bienal em vivo contato: radical ou marginal?

Como visto anteriormente, o abandono das representações nacionais em 2007 trouxe à Fundação Bienal uma série de dificuldades que puderam ser muito bem notadas na 28^a edição. Foi uma decisão curatorial deixar o segundo andar do pavilhão vazio e denominá-lo “Planta Livre”, o percurso longo e vazio pretendia incitar questionamentos sobre o lugar e os rumos da exposição; um momento de respiro e reflexão. Mas a realidade escondida por trás de um discurso tão ousado, eram as dificuldades financeiras que a fundação enfrentava.

O mercado de arte mundial está em alta, diversas feiras, exposições e principalmente bienais surgem a cada ano, mas como se diferenciar nesse cenário e garantir seu local de autoria e originalidade perante o iminente *boom*?

O efervescente mercado contemporâneo de artes, principalmente no Brasil, com consumidores e novos colecionadores gerados pelo *boom* da bolsa e do mercado de capitais, criou uma demanda por mais exposições, mostras e feiras que geralmente contam com um patrocínio maior do que o das bienais. (...) Essa saturação de mostras e de feiras de arte pelo mundo criou um contexto bastante diferente daquele vivido em 1951 e torna oportuno, portanto, o questionamento sobre o papel das bienais, e não apenas a de São Paulo. Como se disse, se nos anos 50 a Bienal tinha a missão de “trazer novidades”, hoje o faz por outros meios. (Drummond, 2008, p.63)

Esse foi o principal questionamento de Ivo Mesquita ao desenvolver seu discurso: um foco em si mesma, na participação coletiva na construção da nova Bienal e seu papel no circuito artístico mundial. Marcelo Rezende, editor-chefe do catálogo da edição, exemplifica:

“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, p.3, 2008)

Os cortes de verba afetaram toda a edição, mas com mais força o setor educativo. À época, o jornal Folha de São Paulo interceptou um e-mail enviado por Ivo Mesquita ao presidente da Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, em que o curador respondia ao corte de gastos relativos ao projeto educativo:

Cortar o educativo é grave. Esta é uma instituição pública e que presta um serviço para a comunidade. Além do que, há no corpo da 28ª Bienal projetos que estão sendo trabalhados especificamente para um programa educativo. O corte do mesmo seria extremamente danoso para a imagem institucional da Fundação porque existem recursos alocados para a Bienal que contemplam especificamente o seu plano educativo, e se eu bem me recordo eles já até foram usados sob essa rubrica (Secretaria Municipal de Cultura e Votorantim). Acho que podemos reduzir algumas coisas, mas não podemos abrir mão deste setor. Se algum corte for feito por exemplo, atendimento às escolas públicas não podemos deixar de desenvolver trabalhos já em andamento como a formação de monitores específicos para o acompanhamento dos visitantes junto aos trabalhos dos artistas do 3º andar. Já que a mostra se propõe interativa com o público é preciso ter esse acompanhamento didático. O trabalho de formação de professores é outra peça fundamental, pois a Bienal de São Paulo é conhecida e respeitada pela sua qualidade como espaço dedicado ao conhecimento e difusão da arte contemporânea. Assim sendo, cada Bienal de São Paulo é uma ocasião muito especial para a formação desses profissionais que são propagadores da experiência oferecida pela Bienal. Também devo dizer que em vista da importância do trabalho também autorizei a continuação do projeto Centro-Periferia, iniciado em 2006 e que foi considerado uma das experiências mais bem sucedidas em arte educação de que se tem registro (Mesquita, 2013, s/p, apud. Neto, 2014, p.200).

Entretanto, mesmo com essas dificuldades ainda foi possível concretizar alguns programas, como: “Educadores em Sala”; a formação de professores e o “Projeto Ambulante” (antigo Centro-Periferia); uma praça no primeiro andar dedicada a ações e discussões; um Vídeo Lounge para exposições uma série de 22 encontros a priori e póstumos à mostra, voltados a entender o lugar e o papel da bienal dentro do cenário e época em que performa; a Biblioteca, projeto desenvolvido por Gabriel Sierra e Ana Paula Cohen, que se trata de uma sala montada no terceiro andar do pavilhão recheado de material bibliográfico sobre a Bienal de São Paulo e diversas mostras e exposições, que pretendia assim informar o público acerca do debate da edição. Esse projeto foi criticado por Aracy Amaral, em sua publicação “Esta Bienal... reflete a arte contemporânea?” no Estado de São Paulo em outubro de 2008, onde ela questiona as medidas de preservação ao se alocar o arquivo Wanda Svevo para o terceiro andar e deixá-lo a livre manuseio pelo público.

Além disso, novas estratégias como o website da exposição e a distribuição de um Jornal pela cidade se mostraram bastante efetivas na tentativa de atrair público, assim como afirmam os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen (2009) no relatório da curadoria:

O Jornal 28B, com edição de Marcelo Resende, tinha como objetivo levar a Bienal de São Paulo para um público novo, fora do circuito da grande imprensa. Para tanto, associou-se ao Jornal Metro, de distribuição gratuita pela cidade. O jornal trazia ao leitor desinformado sobre a Bienal o que acontecia semanalmente no pavilhão no Parque Ibirapuera, ao mesmo tempo em que funcionava como um catálogo, um registo, do processo da 28BSP. Segundo depoimentos de Educadores nos espaços expositivos, diversos visitantes vieram à Bienal pela primeira vez por terem recebido o jornal na rua. Isto indica um potencial de visitantes e frequentadores a ser explorado pelos novos projetos da FBSP, além do acerto na estratégia de aproximação. (Mesquita, Cohen, p.2, 2009)

Contudo, há um descompasso no que propõem a mostra e sua realidade, para além de uma crise financeira e “vocacional” (Mesquita apud. Costa, p.84, 2022), e apesar de uma tentativa midiática de normalização do discurso, um evento ocorrido nesta edição foi capaz de mostrar a ambiguidade no discurso da mesma. O segundo andar, ou Planta Livre, foi “invadido” por artistas pixadores que, em vivo contato, preencheram o andar com suas intervenções, um prato cheio para a Fundação que visava a integração com a cidade e a aproximação com o público, contudo radical (ou seria marginal?) demais para ser sustentada enquanto arte por um espaço historicamente elitista e, portanto, dois dias após a ação ela foi completamente apagada e a branquitude das paredes foi restabelecida.

Figura 7: Cripta Djan, *Attack on the Biennial*, 2008.



Fonte: Digital photograph documenting the action. Courtesy the artist. 2008
(<https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Attacking-the-Biennial>)

O episódio causou enorme repercussão na mídia, incitando diversas discussões acerca do pixo: vandalismo ou arte? Documentários, filmes, vídeos, e opiniões circularam pela televisão, jornais e internet. O colunista da Folha de São Paulo, Jorge Coli, afirma: "Pichação e grafite são transgressores. Brotam de uma cultura socialmente bem marcada. São arte, coisa que muitos já perceberam" (Folha de São Paulo, 14/12/2008).

Originária das ruas e favelas de São Paulo, a pichação é uma ferramenta de expressão, “arte, ódio, afronta, anarquia”, entre muitas outras definições dadas por seus praticantes no documentário de 2010, PIXO, com direção de João Wainer e Roberto T. Oliveira. Inspirado na estética da grafia de álbuns e bandas de punk e rock — que por sua vez, se originam das runas anglosaxônicas — o pixo, assim como o grafite, se hospeda em paredes, muros, janelas, prédios, pontes e onde a ousadia levar os artistas. Mas ao contrário do grafite, não é visto como arte e pode levar à detenção de três meses a um ano e multa, de acordo com a LEI Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 — alterando a vigência em 2011 para LEI Nº 12.408, de mesma pena. As regras são claras: crie sua marca ou *tag* e espalhe ela pela maior parte da cidade que conseguir, quanto mais alto e perigoso, melhor. E assim, os pichadores foram transformando São Paulo em um “caderno de caligrafia gigante”, como afirma o Choque no documentário: "A cidade de São Paulo, ela se tornou um agente verticalizador das letras, ou seja, a escrita da pichação de São Paulo vai seguir as linhas guias da cidade. É como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pichadores vão preencher nesse espaço" (Pixo, 2010, 00:08:32).

Por se tratar de uma manifestação artística marginal, é de se esperar uma grande repressão à sua prática. Portanto, uma espécie de “caça” aos pichadores foi se tornando cada vez mais natural, tendo participação civil e policial, esses artistas foram, e ainda são, perseguidos. Contudo, devido a todo o discurso indagativo proposto pela Bienal em sua 28ª edição, a intervenção realizada em sua “planta livre”, poderia ter sido extremamente bem aproveitada, visto a potencialidade artística do pixo, assim como afirma Aracy Amaral (2008):

O que é o “espaço vazio” da Bienal ? Prédios e habitações vazias em nossos tempos são um convite certo à “invasão”. Se não ocorre “ocupação”, vamos ocupá-los. Assim pensaram os visitantes de um museu, cujo diretor, na década de 80, deixou o espaço vago para motivar a população, numa cidade

no sul da França, a ocupá-la com objetos e obras que traziam de casa. Mas acontece que hoje vivemos em tempos bem mais agressivos. (Amaral, 2008)

Entretanto, o que vimos foi uma repressão elitista e conservadora por parte da Fundação, que resultou na prisão de Caroline Pivetta, a única mulher presente na ação, que foi mantida em cárcere por 53 dias sem julgamento. Além disso a segurança foi reforçada, os resquícios, cobertos e à imprensa foi dada uma declaração evasiva como aponta a Folha de São Paulo (2008):

As poucas declarações do curador da Bienal na imprensa soam estranhas. Numa rara oportunidade em que o assunto foi tratado apenas tangencialmente, Ivo Mesquita reconhece que apesar de entender que "a pena é pesada", descarta a possibilidade de tomar qualquer tipo de ação: "Eu não sei o que a curadoria tem a ver com isso" e: "A curadoria não pode fazer nada, nem deve fazer nada. A curadoria é um serviço terceirizado, que a Bienal contrata apenas para fazer um projeto" (Folha de São Paulo, 13/12/2008 apud. Fórum Permanente).

Figura 8: Funcionária da Bienal tenta deter pichador em ataque ao evento, em 2008.



Fonte: (Choque/Folha Imagem/Folhapress/VEJA), 2008.¹⁶

A 28ª edição teve seu encerramento aclamado pela crítica internacional por sua ousadia e descredibilizada pelo cenário nacional. Com um total de 162 mil visitantes, o que

¹⁶ Leia mais em: <https://veja.abril.com.br/cultura/bienal-abre-as-portas-para-o-vandalismo-que-pretende-ser-arte>

foi considerado um sucesso para a Fundação, mas em um panorama histórico configura uma grande queda no número total de visitantes por edição.

Em uma tentativa de reparação pela postura adotada à época, os curadores-chefes da 29ª edição, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, convidaram três dos artistas que participaram da ação em 2008 para expor seus trabalhos: “Vamos pensar em formas de documentação, em vídeos, fotografias e desenhos, que não se confundem, mas remetem ao que está na rua”, diz Moacir dos Anjos em uma entrevista à revista *Veja* (Chaves, 2010), “Pichar seria esvaziar a expressão do que eles fazem e que têm de mais forte, como ocorreu com o grafite”, completa.

Interessante a postura de admitir as particularidades da expressão e incluí-la respeitando suas especificidades, contudo, esta foi a forma que a Fundação Bienal encontrou de digerir tal manifestação. A expressão artística viva adentrou o pavilhão, violenta e crua, na sua pura intencionalidade, entretanto, não a expressão desejada. Isso, para além da Fundação Bienal, nos mostra, como já mencionado, que há uma estrutura oculta onde prazer estético experienciado no espaço museal está relacionado à perpetuação de um intelectual e faz parte de um plano de monopólio cultural. Assim como afirma o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2016):

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos da glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberdade fictícia já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados da faculdade de se apropriarem das obras têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no *monopólio* da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais da salvação cultural. (Bourdieu, Darbel, p. 163, 2016)

A ambiguidade presente na 28ª Bienal, como mencionado acima, se mostra latente e muito mais intrínseca do que apenas uma ideia desmedida e contraditória. Apesar dos ideais contemporâneos das instituições, para desmistificar os espaços expositivos e convidar o público a se aproximar da arte, séculos de exclusão elitista não se desfazem facilmente, principalmente quando não há intenção objetiva dos setores mais altos, como demonstra o corte financeiro ao setor educativo da 28ª edição. A questão da educação artística, a compreensão da importância da arte e da cultura, o anseio de se permear esses espaços, continuam, em sua maioria, sendo usufruídos pelas elites. Aracy Amaral desenha o cenário de forma pontual¹⁷:

¹⁷ Crítica de Aracy Amaral, originalmente publicada no Estado de São Paulo no dia 31 de outubro de 2008. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001913.html>

Por isso me pergunto, espantada diante do que está exposto, como preparar visitas guiadas de escolares? Como explicar “artes visuais contemporâneas” a um público infantil ou adolescente nesta Bienal? Ou, como justificar a existência das Bienais? [...] Na verdade, ao ver a diminuta peça de Iran do Espírito Santo, parece que esta Bienal, salvo exceções, pelo teor das propostas, parece feita de presenças antes para a elite frequentadora de galerias do que baseada numa concepção considerando o grande público. O que significa isto? Significa que num evento “bienal”, “trienal”, em particular num 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. (Folha de São Paulo, 31/10/2008)

CAPÍTULO 2 - INCERTEZA DAS COISAS QUE NÃO EXISTEM

2.1. A 31ª BIENAL DE SÃO PAULO E SEU PÚBLICO

Assim como discutido no primeiro capítulo, a 31ª Bienal aconteceu em 2014, entre os dias 6 de setembro até 7 de dezembro. Encontra o país em período eleitoral pela presidência, Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, disputa seu segundo mandato com Aécio Neves, candidato do PSDB. O país estava inflamado, Dilma não contava com uma alta popularidade após seu primeiro mandato. Enfrentava as investigações da Operação Lava Jato, uma crise financeira se anunciava através do declínio do produto interno bruto (PIB), crescimento da inflação e uma onda de protestos, conhecida como Jornadas de Junho, que havia tomado as ruas no ano anterior, dando início a uma onda de polarização, que culminará na ascensão da direita conservadora e a posse como presidente de Jair Messias Bolsonaro, em 2018.

As Jornadas de Junho foram um conjunto de protestos que se deram em aproximadamente quinhentas cidades brasileiras e contaram com milhares de manifestantes. Tendo seu início em São Paulo, após um decreto de aumento no valor de vinte centavos nas tarifas de ônibus da capital. Uma pauta levou a outra e um grande movimento que englobava reivindicações contra os gastos de dinheiro público para a construção de estádios e arenas para a Copa das Confederações de 2013, a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016; fim da corrupção, controle da violência policial e diversas outras demandas. O movimento foi acontecendo de forma espontânea e reuniu um público visto, anteriormente, apenas em movimentos como “Diretas Já!”. Mesmo enfrentando este cenário, Dilma é reeleita com 51,64% dos votos, em 27 de outubro de 2014. Contudo, não finaliza este mandato, sofrendo um processo de golpe e sendo deposta em 2016.

A confrontação entre a exuberância das novas arenas e a precariedade de hospitais e escolas públicas era de fácil assimilação. Ainda que os investimentos nas áreas de saúde e de educação estivessem em alta ou que o total de recursos empenhados nos estádios, via financiamento, fosse menos de 5% da soma do orçamento anual dos ministérios da Saúde e da Educação, a narrativa contrastante tornou-se verossímil. Os insurgentes, em sua maioria, eram usuários efetivos dos serviços públicos e, portanto, poderiam reivindicar a legitimidade para contestar as novas arenas –“Da Copa eu abro mão, mais saúde e educação”. Além de suntuosas, elas estavam destinadas ao passatempo das elites, contrariamente aos velhos estádios, mais generosos com as classes populares. Os intransigentes não eram usuários de serviços públicos básicos, como saúde e educação, e seriam beneficiados com as novas arenas, mas as escrachavam sob o argumento de que seus impostos estavam sendo mal geridos, pois alguns estádios estavam condenados à obsolescência e outros eram suspeitos de superfaturamento. Ainda que por razões distintas, todos se voltaram contra as

arenas, a Copa, os megaeventos e os seus promotores –a FIFA e o Governo Federal, sobretudo. Todos contra o Estado; eis uma das sínteses possível das JsJ. (Damo, 2020, p.176)

A 31ª edição foi escolhida para análise neste trabalho, devido sua baixa aderência de público — 472 mil visitantes — sendo o segundo menor número da década, como visto. O cenário político do país com certeza tem uma influência sobre isso, principalmente se analisarmos as atividades que o Ministério da Cultura realizou durante o mandato que se encerrava muito próximo à Bienal:

A depressão do patamar alcançado pelo Ministério, sobretudo, afeta o espaço da cultura no processo de transformações democráticas em curso no Brasil. A expressiva inclusão social e econômica de milhões de brasileiros, revertendo políticas seculares de desigualdade e exclusão, mudando o país, não pode se completar se não for acompanhada: pela inclusão cultural, que permita aos brasileiros ter acesso ao consumo e fruição de determinadas modalidades de cultura altamente elitizadas no país; pelo reconhecimento e valorização das diferentes manifestações simbólicas existentes no país, a exemplo das culturas populares, regionais, étnicas, etárias, de gênero, de orientações sexuais e de segmentos sociais; pela promoção e preservação da diversidade cultural, através de políticas de financiamento adequadas e da democratização da comunicação; pelo desenvolvimento de políticas públicas de cultura, que brotem de debates e deliberações públicas e que assegurem cidadania e direitos culturais; pela hegemonia de uma cultura cidadã, que supere todos os valores associados a preconceitos, discriminações, intolerâncias e violências, simbólicas ou físicas, de toda ordem; por fim, pela nova cultura, que amplie horizontes e coloque em cena a possibilidade de imaginar uma sociedade mais humana, demasiadamente humana. (Rubim, 2015, p.29)

Contudo, para além do cenário político instável, que a Bienal já enfrentou diversas vezes, decisões e estratégias foram tomadas pela Fundação para atrair o público. A partir de uma rápida análise, percebemos que algumas características da exposição podem ter sido um empecilho para atingir tal objetivo, a começar pelo discurso curatorial, cuja temática escolhida “Como (...) de coisas que não existem”, propõe que as reticências sejam preenchidas por uma série de verbos que pretendem “uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta” (Fundação Bienal, 2014). Falar, viver, usar, lutar e aprender são alguns exemplos citados na introdução da exposição, mas as possibilidades são inúmeras. Esse exercício é um exemplo claro do que Rubim (2015) quer dizer com “ampliação de horizontes” e “a possibilidade de imaginar uma sociedade mais humana, demasiadamente humana” em sua avaliação das necessidades identificadas na cultura do Brasil de 2014. Ao deliberar sobre a inexistência de algo, por consequência evoca-se a existência de outras coisas, portanto:

Considerando que a nossa compreensão e capacidade de ação são sempre limitadas ou parciais, muitas coisas ficam de fora dos modos comumente aceitos de pensar e de

atuar. Porém, essas coisas que não existem são essenciais para superar expectativas e convicções. Quando nos encontramos sem saída, debatendo sobre explicações distintas sobre nossa experiência no mundo, as coisas que não existem se tornam tangíveis em sua ausência. Elas nos confrontam quando testemunhamos injustiças ou quando encontramos situações que nos parecem insuperáveis, pois nos fazem falta as ferramentas necessárias para agir. (Fundação Bienal, 2014).

A proposta é que o visitante, ao adentrar o pavilhão, possa praticar o ato de imaginar, possa se deixar envolver pelos questionamentos, ações, invenções e disrupções ali presentes. Possa encontrar uma forma de se relacionar com a arte e disso exercer sua capacidade de imaginar uma “virada”, que segundo Fundação Bienal (2014) “pode ser entendida como “conversão”, tanto religiosa como para definir um ponto em que uma certa situação comum cede lugar a uma configuração ou entendimento diferente”.

[...] esta é uma bienal de atravessamentos, em que espiritualidade, política e poder surgem em franca interação, em obras de denúncia, ridicularização ou fantasia. Temos, então, espiritismo com modernismo, esperanças com ruínas, passado com premonição, Brás com Jerusalém, evangélicos com pombagiras e assim por diante. (Alzugaray et. al., 2014)

O conflito é estimulado, a crise, momentos que geram a virada e, portanto, a imaginação, criando assim uma relação com a arte. Contudo, assim como assinala acima Rubim (2015), é necessária uma inclusão cultural que permita aos brasileiros terem acesso a fruição de uma cultura há muito elitizada. Seria, então, esta uma proposta mais sonhada pela Bienal do que pautada na realidade na qual ela está inscrita?

A fim de tentar responder à questão acima, analisaremos a seguir duas passagens retiradas de textos distintos: a primeira presente no site da 31ª. Bienal, na introdução à exposição, elaborada pela Fundação Bienal, e a segunda, retirada de um artigo, citado acima, publicado pela revista *Select* em 17 de outubro de 2014, intitulado “O mal-estar de coisas que infelizmente existem”, autoria de Paula Alzugaray, Márion Strecker, Giselle Beiguelman e Luciana Pareja Norbiato:

A expectativa é de que todos que entrarem em contato com a 31ª Bienal possam nos acompanhar em uma jornada, curta ou longa, para explorar algumas das possibilidades ali presentes para depois seguirem os seus próprios caminhos, individuais e/ou coletivos, levando algo novo consigo. Espera-se que esse momento compartilhado seja transformador para todos os envolvidos. Para isso ocorrer, os projetos artísticos, as palavras e ideias surgidas na exposição, discussões e performances que acontecem enquanto durar a Bienal, todos precisam ser confrontados, apropriados, usados e abusados. Ao longo desses encontros, dentro e em torno da 31ª Bienal, por meio do que são fundamentalmente atos artísticos da vontade, as coisas que não existem podem ser trazidas à existência e, assim, contribuir para uma visão diferente do mundo. É provável que seja este, no fim das contas, o potencial da arte. (Fundação Bienal, 2014)

Concebida no calor dos protestos de rua no Brasil e no mundo, a 31ª Bienal de São Paulo não é uma exposição espetacular, mas ressoa insatisfações. Ao tematizar os processos injustos, instáveis e árduos da sociedade e da política, a equipe curatorial pautou-se pela insatisfação, mas acabou por fazer uma Bienal da ressaca, que reflete o estado de refluxo, inconstância, volubilidade, cansaço e mal-estar do dia seguinte. (Alzugaray et. al., 2014)

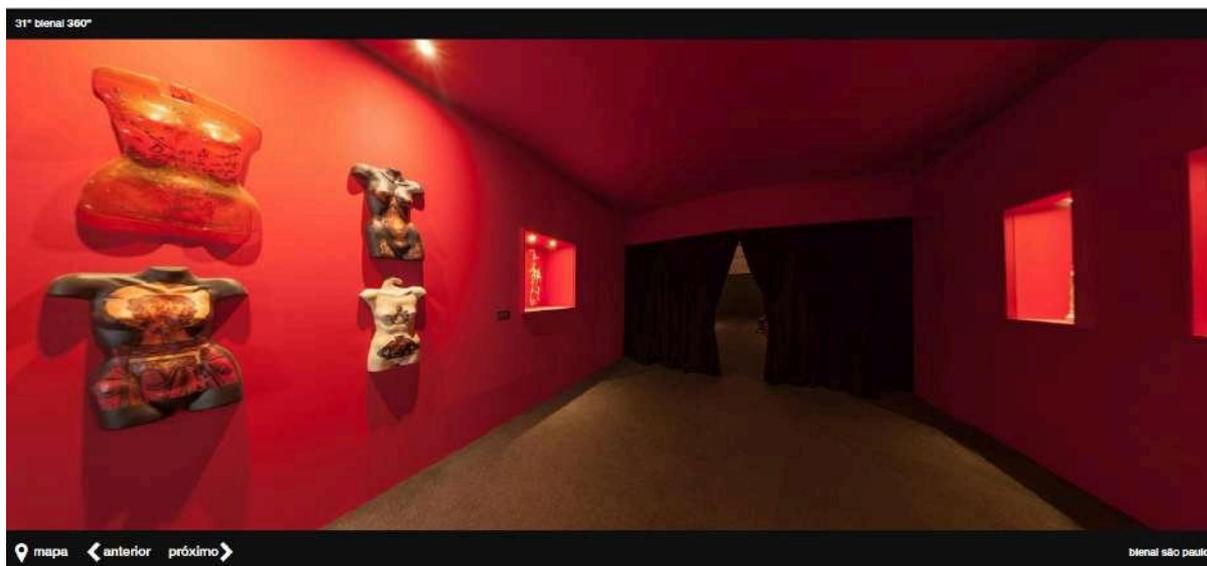
É possível notar que há um descompasso no que a Fundação imaginou para sua exposição e a forma que foi de fato percebida por uma parcela do público. Este não é exatamente um sintoma do problema da falta de público aqui analisado, já que a intenção de um artista, curador e dos agentes envolvidos não reflete a realidade na maior parte das vezes. No entanto, pode nos indicar um estado desse público, um reflexo dos ânimos em que a sociedade brasileira, principalmente paulista, se encontrava. Para além do contexto político e das movimentações já sabidas, o texto nos informa a sensação que alguma parcela do público teve ao visitar a exposição, nos permitindo enriquecer a discussão acerca da mesma.

Os projetos e artistas selecionados para dar vida a essa ideia, somaram 81 e 69, respectivamente. Pela impossibilidade prática de se analisar todas as obras expostas na mostra, foram selecionados, na presente pesquisa, alguns projetos que possuem importantes características para entender a relação do público com a exposição, como: interatividade, atrativo estético, novidade, representatividade, estranheza e diversão. A começar pela obra “Errar de Deus”, uma instalação participativa do grupo “Etcétera...” em parceria com Loreto Garín Guzmán e Federico Zukerfeld, que conta também com a participação do filósofo e militante Franco “Bifo” Berardi. Foi inspirada na obra “Palabras ajenas¹⁸”: conversas de Deus com alguns homens e de alguns homens com alguns homens e com Deus (1967), de León Ferrari (1920-2012).

A instalação se encontrava no segundo andar do pavilhão, possuía uma galeria prévia que dava para a entrada do espaço. Nesta galeria estavam expostas as obras de León Ferrari que inspiraram a instalação, dentre elas o Cristo crucificado com armas de guerra, colagens da série L’Osservatore Romano, além de uma petição requerendo a abolição do inferno, recolhendo assinaturas dos visitantes para que ao final fosse enviada ao papa Francisco. Foram recolhidas 15 mil assinaturas.

¹⁸ “Palavras alheias”, tradução de Fundação Bienal.

Figura 9: Vista da Instalação “Errar de Deus”



Fonte: Site da Fundação Bienal – Tour virtual da 31ª. Bienal de São Paulo, São Paulo, 2014.¹⁹

¹⁹ A imagem, bem como o tour virtual, podem ser acessados em: <http://sites.fbsp.org.br/tour31bienal/>

Figura 10: Vista da Instalação “Errar de Deus”



Fonte: Site da Fundação Bienal – Tour virtual da 31ª. Bienal de São Paulo, São Paulo, 2014.²⁰

Ao adentrar a instalação, atravessando um par de cortinas vermelhas, se encontravam duas espécies de arquibancadas, uma de frente para outra, onde repousavam diversos telefones ao lado de fichários com os dizeres “Errar de Deus” na capa.

A instalação do coletivo é baseada na obra *Palavras Alheias: Conversas de Deus com alguns homens e de alguns homens com alguns homens e com Deus*, de 1967, em que Ferrari faz uma colagem literária com fragmentos de declarações extraídas de meios de comunicação, textos históricos e da Bíblia. A obra criou um diálogo entre 160 personagens, entre eles Hitler, Goebbels, o papa Paulo VI, o presidente americano Lyndon Johnson e Deus. O trabalho ressaltou a responsabilidade da Igreja Católica, dos Estados Unidos e do nazismo nas guerras do século 20. (Alzugaray et. al., 2014)

²⁰ A imagem, bem como o tour virtual, podem ser acessados em: <http://sites.fbsp.org.br/tour31bienal/>

Figura 11: Vista da Instalação “Errar de Deus”



Fonte: Site da Fundação Bienal – Tour virtual da 31ª. Bienal de São Paulo, São Paulo, 2014.²¹

Os visitantes podiam acessar os microfones e fichários, onde “encontravam uma encenação realizada em dois tribunais confrontados, nos quais os *espect-atores* podem fazer intervenções espontâneas, sobrepondo suas vozes ao texto gravado” como explica a própria Fundação (2014).

Como visto anteriormente, essa foi uma edição que muito explorou a espiritualidade e a religiosidade, mas mesmo que muitas obras versassem sobre esse tema, em uma exposição a conversa entre obras e o conjunto fala mais alto, portanto podemos parafrasear León Ferrari “esta seria uma bienal de ímpios, hereges, apóstatas, blasfemos, ateus, pagãos, agnósticos e infiéis (sigla de seu grupo CIHABAPAI), ainda que a espiritualidade apareça em uma grande quantidade de obras. (Ferrari apud Alzugaray et. al., 2014)

Seguindo a análise de alguns projetos da edição que podem nos dizer algo sobre a relação do público com a mesma, temos a obra “AfroUFO” de Tiago Borges e Yonamine, instalação que foi desenvolvida para 31ª Bienal e foi a primeira colaboração dos artistas angolanos, que seguiram trabalhando juntos como na exposição “Homo Kosmos (cough, cough)”, em 2020.

AfroUFO é uma instalação sensorial em forma de nave espacial, onde o visitante, ao adentrá-la sem sapatos, pode sentir uma grama sintética, observar imagens, ouvir sons e sentir cheiros. Inspirada em um diamante “que foi esticado até chegar a um objecto não

²¹ A imagem, bem como o tour virtual, podem ser acessados em: <http://sites.fbsp.org.br/tour31bienal/>

identificado, que transmite futurismo e velocidade” (Agência Lusa, 04/09/2014)²², a nave espacial representa o continente africano, moradia “de pessoas que não fizeram parte da história oficial, que se tornaram ‘aliens’ e foram batidos, violados. É uma nave cheia de cicatrizes”, afirma Tiago Borges em uma entrevista para a Agência LUSA, “Usamos a estética do terrorismo, do feio, para buscar uma codificação. É um OVNI de dor” (Agência Lusa, 04/09/2014), completa.

Figura 12: De Tiago Borges e Yonamine a obra AfroUFO durante a 31ª Bienal de São Paulo.



Fonte: © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2014.

Entretanto, é através do afrofuturismo²³ que artistas negros reinventam e reivindicam seu futuro e seu direito, em AfroUFO não é diferente, assim como afirma a Fundação Bienal (2014b):

Mas o AfroUFO também é uma fonte de luz. Suas paredes enquadram uma nave mítica que abriga simbolicamente tudo o que a África já produziu: imagens fixas e em movimento, músicas, sons, palavras... Com seu conteúdo, é uma bomba-relógio

²² Trechos da entrevista completa disponível em: <http://m.redeangola.info/doiis-angolanos-na-bienal-de-s-paulo/>

²³ “Movimento cultural, estético e político que se manifesta no campo da literatura, do cinema, da fotografia, da moda, da arte, da música, a partir da perspectiva negra, e utiliza elementos da ficção científica e da fantasia para criar narrativas de protagonismo negro, por meio da celebração de sua identidade, ancestralidade e história; em geral, obras pertencentes a este movimento procuram retratar um futuro grandioso, caracterizado tanto pela tecnologia avançada quanto pela superação das condições determinadas pela opressão racial, dentro do contexto da vivência africana e diaspórica” (Academia Brasileira de Letras, 2020) Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/afrofuturismo#:~:text=O%20termo%20busca%20de%20screver%20as.de%20escritores%20como%20Samuel%20R>

que, após a aterrissagem, pode explodir e contaminar nosso mundo com o que foi suprimido durante quinhentos anos de esquecimento e exploração. Quando isso acontecer, poderemos nos tornar um novo tipo de criatura e encontrar um novo modo de habitar uma Terra que não será mais aquela que conhecemos.²⁴

Figura 13: Obra "AfroUFO", de Tiago Borges e Yonamine - Registro da Abertura para Convidados da 31ª Bienal de São Paulo.



Fonte: © Sofia Colucci / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 02/09/2014

Por fim, analisaremos a vídeo-instalação “Trans Americas” do artista chileno Juan Downey. A obra, instalada na parte central do segundo pavimento, exibe vídeos gravados pelo artista entre os anos de 1973 e 1979, durante sua grande expedição pelas Américas onde cria “uma relação singular com as comunidades indígenas que ele encontrava, e questionando os códigos segundo os quais os indivíduos são apresentados/representados” (Fundação Bienal, 2014c). Downey participa da exposição também com sua obra “El Shabono Abandonado”, de 1979.

Trans Americas foi idealizado após o chileno, tão conectado às suas raízes, passar anos vivendo na Europa e Estados Unidos, onde veio a falecer em 1993. Seu interesse por

²⁴ Para mais informações sobre o AfroUFO de Tiago Borges e Yonamine ver <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1617>

tecnologia, surge no início de sua carreira, o levando a experimentar diversas mídias, mas foi no vídeo que ele encontrou um grande potencial para seu “olho pensante”²⁵:

O potencial de retroalimentação e reflexividade do vídeo – como meio em que o artista se reflete e ao mesmo tempo se projeta na sociedade – era ideal não só para expressar as ideias sobre o espaço e o tempo que estava pesquisando, mas também para viabilizar Video Trans Americas, o projeto mais ambicioso entre os que havia realizado até então. (Fundação Bienal, 2014d)

Figura 14: Em julho de 1973 Downey parte de Nova York rumo ao Golfo do México em um furgão



Fonte: <https://casamuseodowney.cl/video-trans-americas/>

Downey pretendia percorrer a distância entre Toronto e a Terra do Fogo, parando em comunidades urbanas e aldeias indígenas, filmando, estimulando a filmagem e projetando tais imagens. Ao final “seria editada uma única obra para mostrar as interações de tempo, espaço e contexto” (Fundação Bienal, 2014d)

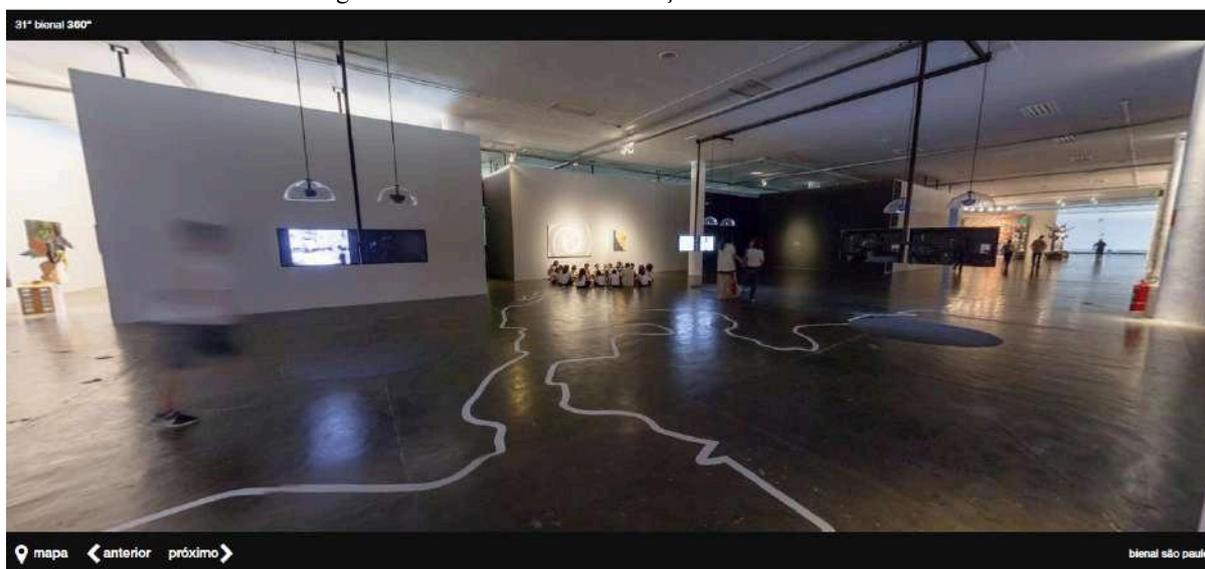
Trans Americas nasce da urgência Latino-americana de recuperar sua essência, em meio a diversas ditaduras, conflitos e violências. Downey propõem através do prefixo

²⁵ Referência ao trabalho “El Ojo Pensante” do artista Juan Downey, para saber mais, ver: <https://casamuseodowney.cl/el-ojo-pensante/>

“trans”, que tentemos nos conectar a ancestral vivência que rege o continente, mesmo com os seculares ataques. Propõem que nos transportemos aos diversos locais por onde passou e que possamos aprender a transitar, transformar e transgredir.

[...] a imaginação é vista como uma ferramenta para ir além da nossa situação atual, transformando-a. Em seu melhor estado, a arte é uma força disruptiva. Na medida em que ela permite imaginar o mundo diferente, ela cria situações em que o rejeitado pode se tornar aceito e valorizado. Por sua vez, a transformação pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada – valendo-se de transgressão, transmutação, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. De fato, essas “trans-” palavras oferecem maneiras de se aproximar de coisas que não podem ser inteiramente ditas ou escritas, mas dependem de outras linguagens. (Fundação Bienal, 2014)

Figura 15: Vista da vídeo-instalação “Trans Americas”



Fonte: Site da Fundação Bienal – Tour virtual da 31ª. Bienal de São Paulo, São Paulo, 2014.

Na obra final, montada na 32ª Bienal, os vídeos foram expostos em pares de monitores, dispostos acima de um mapa das Américas. Por sua extensão, inventividade expográfica e temática - desperta um sentimento de pertencimento ao falar e mostrar um território radical — a obra chamou bastante atenção, principalmente se comparada às demais obras da edição que se mantiveram esteticamente pouco atrativas. Além disso, o tom didático da obra é percebido, em contraponto com a dificuldade de se compreender os projetos apresentados na exposição sem a utilização do guia, devido a uma linguagem muito academicista e uma excessiva utilização da língua inglesa nas obras. Esses e outros fatos citados por Maier (2014), como pode-se ler na transcrição abaixo, tornaram-se obstáculos que desestimularam o visitante ao percorrer a exposição. Já as instalações acima citadas, exploram uma linguagem sensorial e estética, quase universal, que acolhem o visitante e

respeitam que qualquer relação ali estabelecida é um ganho, não a compreensão exata da ideia inicial do artista.

As obras até então selecionadas, seguiram um critério de atração de público muito comum: uma instalação participativa, que propõem algo jamais antes visto pelo visitante, que atraído pela estética, consome e se relaciona com a obra de uma forma mais íntima. Um ímpeto quase infantil, de conhecer um objeto pela primeira vez e explorá-lo movido por curiosidade. Esta não é uma estratégia da Bienal, mas sim um retorno espontâneo de sua condição de exposição de arte contemporânea. Contudo, pode ser utilizado de forma estratégica para despertar discussões e relações com cada vez um maior público. No entanto, em uma crítica publicada pela revista *Select* em 27 de outubro de 2014, Tobi Maier²⁶ afirma que a exposição não foi bem-sucedida nesse aspecto:

A Bienal aborda muitos temas sociopolíticos urgentes e dá ao visitante amplo espaço e tempo para se envolver com eles. Assim, é uma mostra politicamente muito correta. Porém, muitos dos vídeos atingem um tom didático e certas instalações são impossíveis de entender sem o guia na mão. Estes são equilibrados com projetos nos quais o espectador pode se envolver em debates ecológicos diretamente com os artistas ou seus representantes (Otobong Nkanga's *Landversation*, 2014) ou ativar a obra com a própria voz, como no karaokê de Runagrupa (*RURU*, 2010). No entanto, numa era em que a comunicação em rede influencia fortemente a maneira como percebemos e produzimos imagens, a estética das obras em exposição é repetitiva e, com raras exceções, até as que foram produzidas especificamente para a exposição parecem datadas. (Maier, 2014)²⁷

A relação entre sujeito e obra de arte contemporânea depende de uma experiência, não necessariamente boa, para se materializar. Tais experiências, por sua vez, necessitam de uma faísca para acontecer. Essa chama só poderá nascer se a obra em questão “conquistar” a atenção do sujeito e, para isso acontecer, estratégias devem ser pensadas. Cores, tamanhos, temáticas, interatividades, estranhezas, novidades, identificação e possibilidades, são algumas estratégias que podem ser exploradas. As possibilidades são infinitas e cabe a Fundação Bienal explorá-las, sendo algumas vezes bem e outras mal sucedidas.

Como visto anteriormente, o pavilhão Ciccillo Matarazzo foi projetado pelo arquiteto moderno Oscar Niemeyer, se tornando também uma obra que atua como um prefácio para o visitante, sobre as novidades que ali serão encontradas. A 31ª Bienal foi a primeira após a morte do arquiteto em dezembro de 2012, portanto, foi prestada uma homenagem ao prédio e sua história “numa proposta que deixa um pouco de lado a herança modernista em prol de novas abordagens e considerações” (Guia - Terepins, p.9, 2014), o resultado foi um

²⁶Crítico de arte e curador, vive em São Paulo, trabalhou como curador associado da 30ª Bienal de São Paulo (2011-2012).

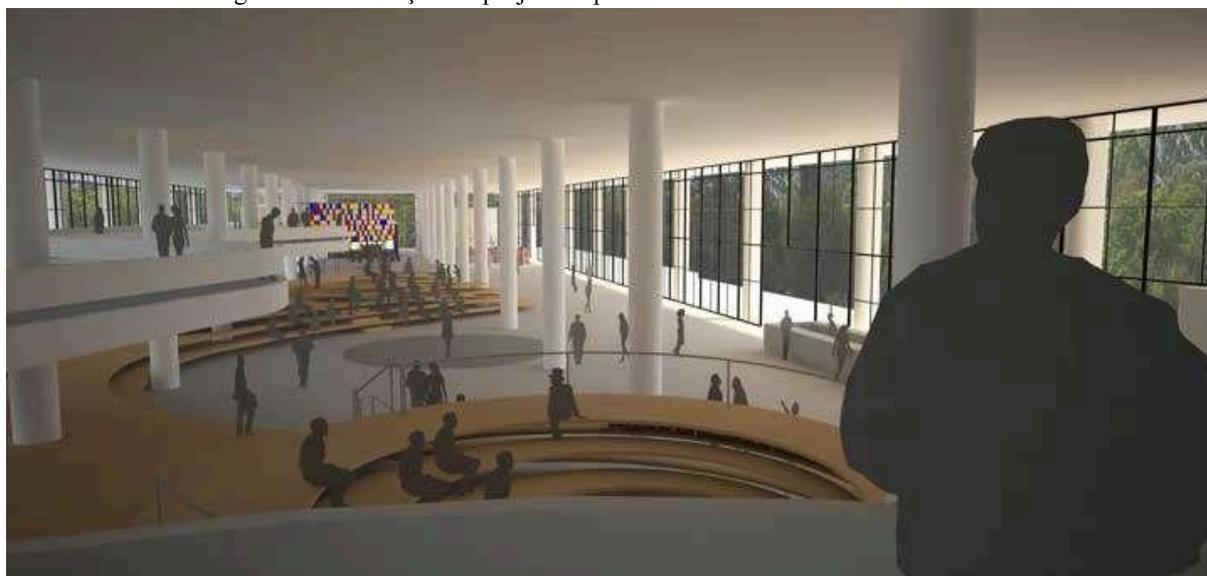
²⁷ O texto completo pode ser lido em: <https://select.art.br/como-escrever-sobre-coisas-que-nao-existem/>

“espetáculo do pós-moderno” (Maier, 2014). Ele foi extensamente estudado em suas características formais como dimensões, profundidades, condições de luz, circulação, entre outros. A partir dessa pesquisa, uma espécie de válvula que divide o espaço interno do pavilhão de forma vertical foi construída, criando galerias e novos ambientes.

Além disso, o prédio foi dividido em três áreas que desenham uma nova forma de conexões e separações, promovendo uma experiência aos visitantes. Estas áreas são: Parque, Coluna e Rampas.

No andar térreo, a área Parque explorou a transparência existente e sua localização entre o Parque Ibirapuera e a exposição de arte a fim de configurar um espaço para a interação social. Suas muitas entradas foram mantidas abertas como um convite ao envolvimento com a 31ª Bienal antes de optar por entrar na exposição propriamente dita. A plataforma de madeira destina-se a hospedar comunidades espontâneas e organizadas, engajadas em vários encontros, diálogos, palestras ou performances. Em outros locais do Parque, há espaço para oficinas e outras atividades educacionais, quanto “poças” acarpetadas podem ser usadas como pontos informais de encontro e discussão. O desenho da área também se destina a acolher e proporcionar uma entrada confortável para cerca de 250 mil estudantes ao longo da exposição. (Guia - Terepins, p.183, 2014)

Figura 16: Simulação do projeto arquitetônico da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: ©Studio Oren Sagiv

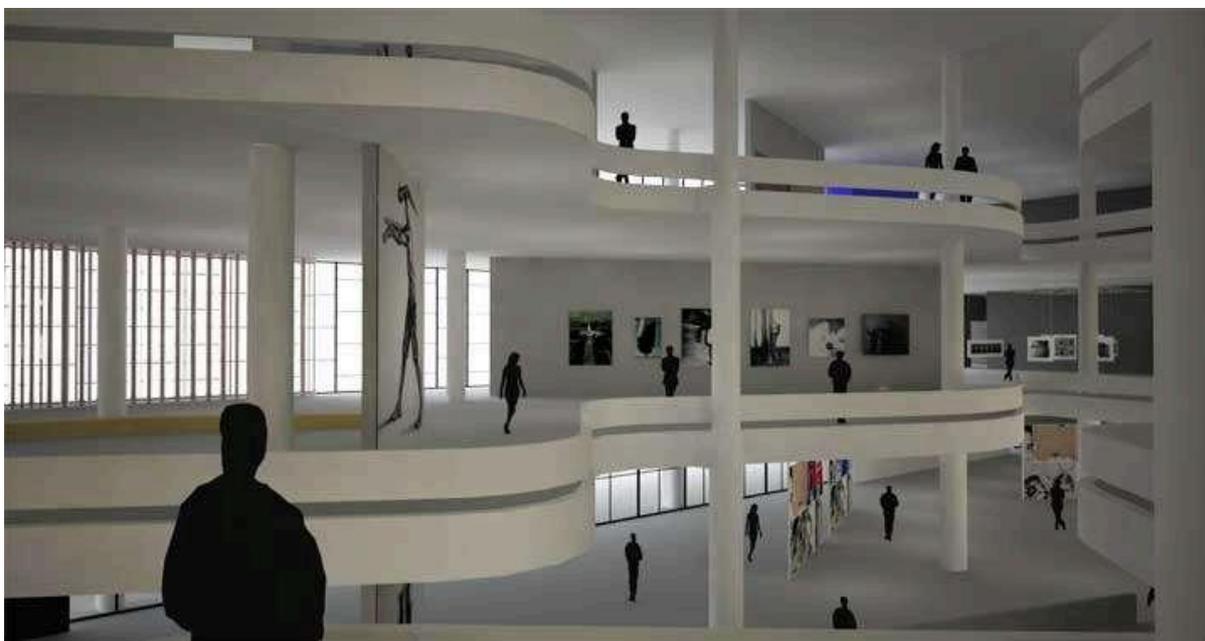
<http://www.31bienal.org.br/pt/information/791>

Na área Parque, a circulação é estimulada na intenção de transformá-lo em uma espécie de espaço público, que abriga diversas formas de uso por seus visitantes. Outra estratégia utilizada para realçar essa liberdade foi a instalação das catracas de contagem de

visitantes na rampa para o segundo andar, deixando o visitante livre para conhecer o primeiro espaço antes de assumir o compromisso de visitar a exposição completa.

No lado nordeste da área Parque, os três pisos da área Rampa cristalizaram-se em torno do impressionante vão e da rampa concêntrica. Evocando uma casa de ópera do século 18, este lugar é identificável como palco para um evento vertical singular, com encontros que estão em constante diálogo e ecoam de um trabalho para outro. A exposição nessa área foi concebida com base na ideia de simultaneidade: por meio de som e imagem, os três pisos são vivenciados ao mesmo tempo. Subir a rampa se torna um processo de ampliar a atenção a projetos artísticos que foram captados pelo olhar desde o início. Por isso, o ponto de vista que o visitante ocupa é o (sempre mutável) centro de percepção. (Guia - Terepins, p.183, 2014)

Figura 17: Simulação do projeto arquitetônico da 31ª Bienal de São Paulo



Fonte: ©Studio Oren Sagiv

<http://www.31bienal.org.br/pt/information/791>

Essa foi uma edição que concentrou suas atividades no espaço do pavilhão, com poucas intervenções e atividades pela cidade - a fim de divulgar e atrair público, como visto no primeiro capítulo.

(...) estendendo-se por mais de 120 metros na ponta sudoeste do segundo andar está a área Colunas, um espaço de grande profundidade em que se ergue uma grade de colunas. Sua proposta confronta o visitante com uma experiência diferente de envolvimento. Ao passar da face exposta da fachada de edifício para o interior escuro do ambiente fechado, o visitante se depara com 29 salas e nichos. Cada um deles convida a descobrir trabalhos que às vezes conduzem a mais salas e a novas descobertas. Trata-se também

de uma jornada entre luz e sombra - naturais e projetadas - em que cada visitante tende a encontrar um caminho próprio e, conseqüentemente, uma experiência singular. (Guia - Terepins, p.184, 2014)

Figura 18: Simulação do projeto da vídeo-instalação “Trans Americas”



Fonte: ©Studio Oren Sagiv

<http://www.31bienal.org.br/pt/information/791>

Por fim, ao analisarmos a proposta e ação educativa da edição, podemos construir uma visão panorâmica da mostra e investigar os motivos pelos quais essa edição obteve um número tão baixo de visitação. O projeto educativo acompanhou a edição desde o princípio, resultando em uma mediação disposta a se desenvolver para qualquer campo interpretativo, construindo um intercâmbio “radicalmente aberto” (Guia - Terepins, p.185, 2014). Stela Barbieri, responsável pela criação do educativo permanente da Fundação quatro anos atrás, continua a exercer um trabalho de valorização do setor e experimentação entre arte e educação.

A perspectiva da educação como forma de entender toda relação está no cerne da 31ª Bienal. Por causa disso, não há um tempo para a educação, um tempo que poderia vir antes ou depois da seleção, da produção ou da instalação de arte em um espaço de exibição. Cada momento precisa ser um momento de aprender para todos os envolvidos: para os artistas ou participantes, convidados a desenvolver projetos, juntos ou em grupos, sempre em colaboração com muitas pessoas, inclusive com as equipes permanentes e temporárias da Bienal; para os curadores, comprometidos a entender cada conversa e intercâmbio como excepcional, sem a opção, portanto, de aplicar fórmulas prontas; para a Bienal e todos os seus colaboradores, conduzidos a novos processos e novas pessoas, muitas vezes sem escolha; para os participantes de cada um dos projetos artísticos e para

os visitantes, expostos a experiências de ver, conversar, dançar, comer, mover-se, em sentidos que a cada ocasião devem trazer algo inesperado. (Mayo e Beltrán, 2014, p. 184)

Outra iniciativa da Bienal para tentar se aproximar de seu público e agentes, foram os Encontros Abertos, onde pessoas de diversas cidades latino-americanas como: “Belém, Belo Horizonte, Fortaleza, Bogotá, Lima, Porto Alegre, Recife, Salvador, Santiago, São Carlos, São Paulo e Sorocaba” (Mayo e Beltrán, 2014, p.186). Foram convidadas a debater sobre o cenário local, suas necessidades e perspectivas. Além disso, promoveu também o Programa no Tempo, com uma série de oficinas, performances, encontros, exposições, debates e reuniões. O objetivo era experimentar “diferentes maneiras de estabelecer relações com o público, das festivas às discursivas” (Mayo e Beltrán, p.190, 2014). Dessa maneira:

A educação, enfim, ocorre em escala íntima e ampla – de intercâmbios um a um a visitas em grupo; de saraus, em que a cultura é feita por qualquer participante, às conferências, em que o conhecimento é compartilhado com todos os presentes – sempre aspirando ao mesmo efeito: a transformação de todos os que entrarem em contato com a 31ª Bienal em algo que eles não eram antes. (Fundação Bienal, 2014)

2.2. A 32ª BIENAL DE SÃO PAULO

A 32ª edição da Bienal, realizada em 2016, alcançou um recorde histórico, atingindo 900 mil visitas, sendo 92% experiências positivas, segundo pesquisa realizada pelo Datafolha e publicada pela Fundação Bienal em seu site²⁸. Este subcapítulo vai investigar as razões pelas quais a 32ª edição da Bienal de São Paulo se caracterizou como um fenômeno de visitação, a fim de compará-la a sua edição anterior e delimitar as razões pelas quais duas edições consecutivas da Bienal atingiram números tão discrepantes de visitação, e o que isso pode nos dizer sobre a relação do público contemporâneo com exposições de arte e sobre a cultura de visitação a museus no Brasil.

Entre os dias 7 de setembro e 11 de dezembro de 2016 ocorreu, como vimos anteriormente, a 32ª edição da Bienal de São Paulo. Essa edição pode ser encarada como um grande fenômeno de visitação no Brasil. Intitulada “Incerteza Viva” a exposição contou com a participação de 81 artistas, de 33 países distintos, totalizando 415 obras; e foi visitada por 900 mil pessoas — consolidando-se como a edição mais visitada da década e perdendo o primeiro lugar no ranking apenas para a 26ª edição, que se deu em 2004 e obteve 917.218 mil

²⁸ Ver pesquisa completa em:

<https://bienal.org.br/pesquisa-datafolha-32a-bienal-tem-taxa-recorde-de-aprovacao-entre-os-visitantes/>

visitantes. Os curadores se basearam no princípio de incerteza enquanto possibilidade de imaginação de um futuro e reescrita de um passado. Uma arte fundada nessa imaginação, com características capazes de nos fazer imaginar soluções para:

[...] grandes questões do nosso tempo, como o aquecimento global e seu impacto em nossos habitats, a extinção de espécies e a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da Terra, as migrações globais e a assustadora disseminação da xenofobia, é necessário desvincular a incerteza do medo.” (Volz, 2016, p.21).

Assim como afirma Fabio Cypriano em seu artigo “Bienal de São Paulo aborda barbárie com obras sutis”, publicado na Folha de S. Paulo em 07 setembro de 2016:

Mesmo ao abordar questões dramáticas como o racismo, catástrofes ambientais ou genocídio indígena, esta é uma Bienal silenciosa, que se percebe em atitudes discretas. [...] Quando pessoas celebram publicamente que uma jovem que perde um olho por violência policial deveria perder o outro, obras como “O Peixe” ganham poder de manifesto: não há vítima que não mereça solidariedade. A necessidade do respeito se amplia na obra “Espelho de Som”, de Eduardo Navarro, composta por um instrumento que sai do pavilhão para chegar até a copa de uma palmeira, apontando para a necessidade de escuta da natureza. Assim, “Incerteza viva” constitui-se como uma mostra que evita o espetáculo ao tratar da barbárie” (Cypriano, 2016)

O ano de 2016 é tido como “o ano em que (quase) tudo aconteceu” (Flamingo, 2016) no cenário político brasileiro. Em 31 de agosto a presidente Dilma Rousseff, do PT, foi afastada de seu segundo mandato através de um processo de golpe político-midiático-jurídico²⁹ (Lima, Maciel, 2018, p.1). Alimentada por uma onda conservadora e anti-petista, que veio ganhando força a partir de 2013, pela mídia de massa e pela repercussão da Operação Lava Jato, essa onda foi capaz de aplicar um golpe de estado e depor a presidente, sendo substituída por seu vice, Michel Temer. Este, por sua vez, deu início a seu mandato apresentando, ainda no ano de 2016, a PEC do congelamento do teto dos gastos públicos, a MP de reformulação do ensino médio e a PEC da reforma da previdência. Essas atitudes levaram o país a uma série de manifestações e ocupações estudantis — onde os secundaristas tiveram um grande destaque — e ao acentuamento da dicotomia política entre a população.

Foi nesse cenário que a 32ª Bienal se apresentou ao público, evocando o sentimento que se vivia no país e no mundo, a incerteza. Mas propôs que através dessa incerteza

²⁹ Termo apresentado por Marcelo Lima e Samanta Lopes Maciel (2018) no artigo “A reforma do Ensino Médio do governo Temer: corrosão do direito à educação no contexto de crise do capital no Brasil”.

fossemos capazes de buscar respostas na arte, mergulhando numa utopia - quase como um oásis - dentro da maior capital da América do Sul.

As Bienais agora recebem a tarefa impossível de fazer sentido não só na arte contemporânea, mas também na história contemporânea, na política, na filosofia, na economia, no meio ambiente e além – permanecendo sensível à cultura local e consciente dos desenvolvimentos globais. Com alta ordem, ‘Incerteza Viva’ faz um ato admirável de equilíbrio, defendendo a vitalidade do conhecimento e experiência indígena, e da sabedoria extraída das pessoas que habitaram este hemisfério muito antes dos europeus chegarem. Dado o atual clima de incerteza no Brasil, isso é mais do que um pouco de bom senso. (Schwendeneroct, 2016)

Além disso, a multiplicidade trazida pela mostra é atravessada por uma série de transformações responsáveis por alterar a dinâmica dos mecanismos de produção de subjetividade, os processos político-econômicos, o desenho geográfico, os limites dos campos do saber. A partir desse cenário de fluxos contínuos:

Pela primeira vez na história das Bienais, as obras têm uma proposta comum. Não chamam a atenção para o artista, mas para a expressão coletiva de impedir a destruição do planeta. O tema Incerteza Viva traz um mundo de incertezas que reflete sobre a crise ambiental e a crise dos valores humanos. O curador da 32ª Bienal de São Paulo, Jochen Volz, observou: “Michel Temer garantiu, em seu discurso de posse, que as incertezas acabaram. Mas aqui as incertezas continuam. Nossa meta é refletir sobre as atuais condições de vida e também sobre as estratégias da arte para enfrentar as questões do nosso tempo, como o aquecimento global e a crise mundial”, observou. “Hoje, é papel da Bienal ser uma plataforma que promove ativamente a diversidade, a liberdade e a experimentação, ao mesmo tempo exercendo o pensamento crítico e propondo outras realidades possíveis.” (Matos, 2022).

Este fato, contudo, nos evidencia como uma exposição de arte está no centro de uma complexa rede de relações, que se interligam entre os meios políticos e sociais, e acabam por refletir os anseios, receios, certezas e incertezas de uma época. Para além disso, vale ressaltar, que o grande número de visitantes à essa edição, nos mostra que há um grande número de pessoas que se engajaram com a temática, ou seja, para além das classes artísticas e intelectuais costumeiramente presentes, houve um grande acesso de uma nova parcela de pessoas.

A edição contou com uma grande diversidade de atividades e ações paralelas, como oficinas, palestras e seminários, debates, shows, visitas mediadas, performances e *happenings* fora do pavilhão, somando 150 em seu total. Além disso, promoveu a publicação do catálogo “Dias de Estudo”, composta por artigos que foram realizados através de pesquisas *in loco* a centros culturais, ateliês, comunidades tradicionais e reservas ecológicas de todo o país; a publicação está disponível online, gratuitamente.

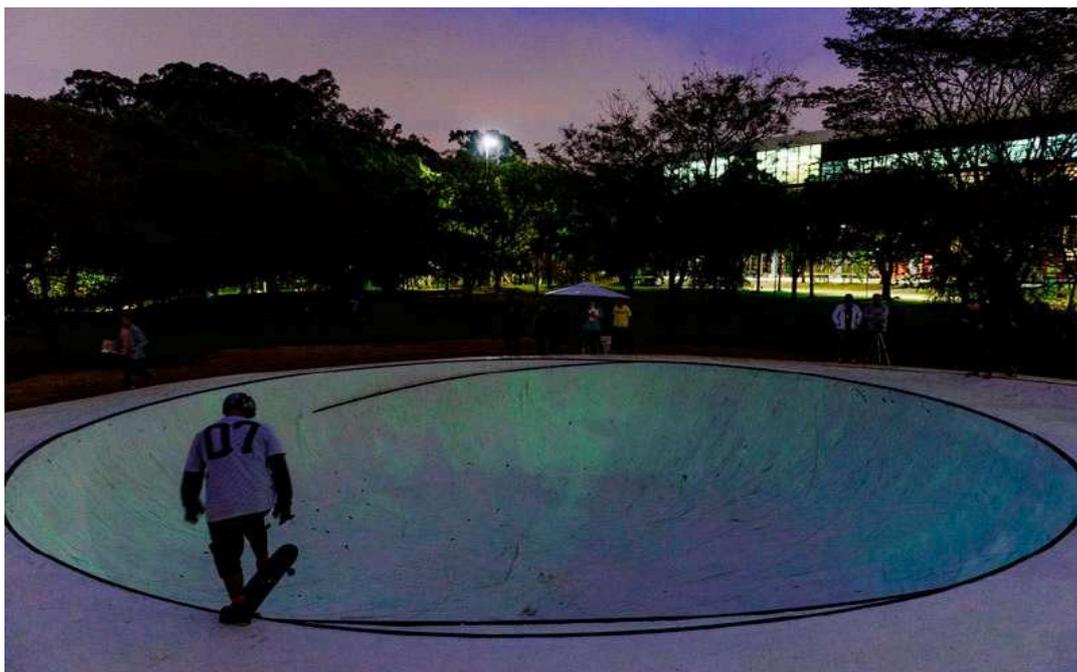
Como parte da pesquisa para a 32ª Bienal de São Paulo e inaugurando suas atividades públicas, uma série de Dias de Estudo orientou o pensamento investigativo que conduz à exposição. Ao entender o atual papel da Bienal como o de uma plataforma

de articulação entre pensamento crítico e experimentação artística dentro de uma região geográfica, independentemente de fronteiras nacionais, propusemos que a 32ª Bienal de São Paulo adotasse uma perspectiva menos centralizada e assumisse a posição de ouvinte. (Volz, 2016, p.25)

Essa foi uma edição caracterizada pela abertura, diálogo e experimentação entre o público e a Bienal, era de grande interesse da equipe curatorial que o espaço expositivo fosse público, parte da cidade, do parque, do pavilhão. A maior parte das obras foi produzida para a edição, a fim de evocar a raiz da incerteza em diferentes escopos. Outras, por sua pontualidade, foram remontadas e reexibidas.

Uma pista de skate fosforescente da artista Koo Jeong A, fazia parte da exposição, assim como o Restauro: o restaurante-obra de Jorge Menna Barreto ou a cama elástica camuflada do artista José Bento. Obras que evocam curiosidade e participação dos visitantes e que, então, se sentem pertencentes a este espaço.

Figura 19: “Arrogation”³⁰, 2016, Koo Jeong A



Fonte: © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.

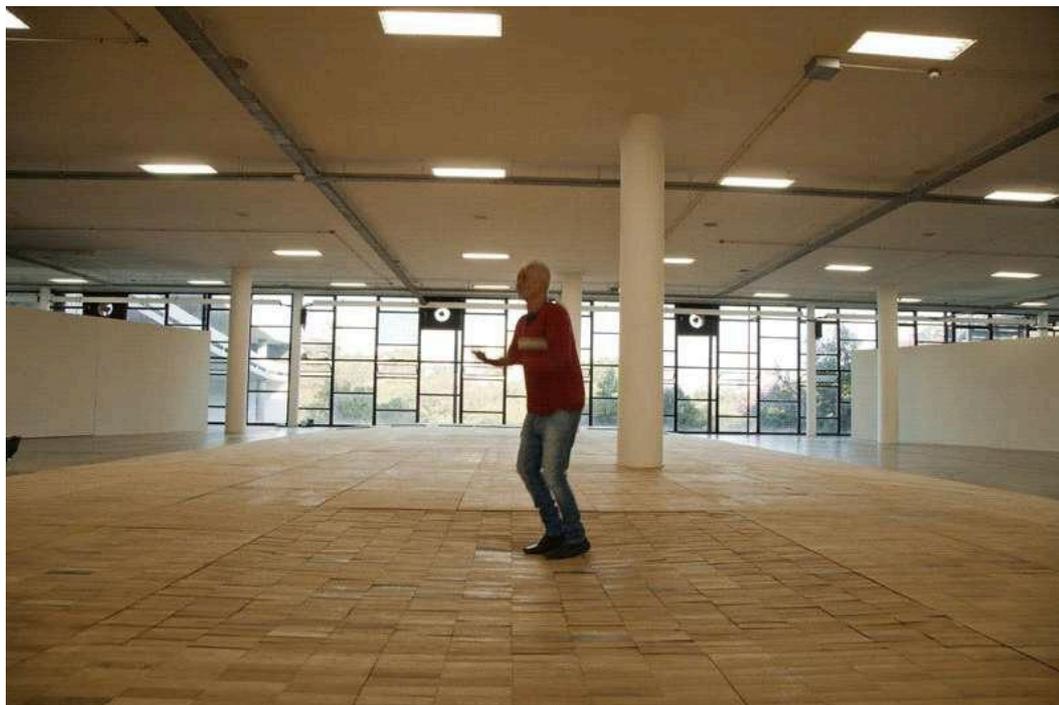
³⁰ “Arrogação”, tradução Fundação Bienal.

Figura 20: “Restauro”: Jorge Menna Barreto



Fonte: © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.

Figura 21: José Bento é o primeiro a testar sua obra “Chão” durante a montagem.³¹



Fonte: site Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Ainda pensando na curiosidade como ímpeto relacional entre público e obra, foram escolhidas para análise nesta pesquisa três obras que possuem características importantes em sua relação com o público. A começar pela instalação localizada no piso térreo, que não possui título, mas foi apelidada de “Gordinhos, Bailarinas e Coqueiros”, do polonês de 95 anos Frans Krajcberg. O artista fez apenas uma exigência: “Participaria sim, mas desde que o evento saísse em defesa das florestas, do território indígena e da vida do planeta.” Em seu trabalho, Matos (2022) revela um pouco a respeito da vivência do artista, que o teria levado a tal decisão. Segundo a autora, foi para o Brasil que imigrou ao final dos anos 1940, em uma tentativa de escapar do sombrio mundo pós-guerra em que vivia. Aqui teria sido onde permitiu que seu lado artístico voltasse a florescer, apesar de carregar consigo ainda as marcas de guerra e da vivência do Holocausto — “força motriz de sua sobrevivência e reinvenção” (Matos, 2022). Ainda para Matos (2022), “em certo sentido, foi aqui que ele ganhou outra adjetivação: passou a ser o artista errante, que conheceu como poucos a

³¹ “Realizada inicialmente no Museu de Arte da Pampulha em 2004, Chão reúne tacos de madeira provenientes de demolições ou reformas de residências numa faixa que vai de ponta a ponta do Pavilhão da Bienal:” (<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2741>)

paisagem, a terra e a flora brasileiras em suas várias formações e em seus climas diversos.” (Matos, 2022)

Figura 22: Vista da obra de Frans Krajcberg na 32ª. Bienal de São Paulo



Fonte: © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

À natureza, Krajcberg dedicou sua produção que contava com esculturas, pinturas, desenhos, fotografias e gravuras. A realização das esculturas compostas de material orgânico, expostas na Bienal, advindo de árvores que haviam sido derrubadas, as colocam novamente em pé, evidenciando a “[...] barbárie contra o planeta.” como afirma Leila Kiyomura, em seu artigo publicado pelo Jornal da USP (14/09/2016)³². Sua intenção é “Lutar e alertar sobre a salvação da Amazônia.” (Jornal da USP, 14/09/2016). Ao adentrar o moderno pavilhão, o visitante se depara com a instalação, que conversa com o parque, e através de seus vibrantes tons de vermelho e preto, e sua localização ao lado da obra “Ágora: OcaTaperaTerreiro” (2016), de Bené Fonteles, evoca a criação de um lugar ancião e uma urgência de proteção do mesmo.

³² O artigo completo pode ser lido em: <https://jornal.usp.br/?p=39408>

Figura 23: “Ágora: Oca Tapera Terreiro”, 2016, de Bené Fonteles



Fonte: © Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016.

Desse modo, é da escala da vivência arquitetônica e ambiental que esta mostra quer contar. É do abrigo e aconchego da natureza, da própria arquitetura que dela nasce e cria espaços que permeiam as formas, estruturas, materiais, texturas e cores que o artista nos legou. Trata-se de um universo criativo, que partiu da composição bidimensional da pintura e seguiu incessantemente gravando os contornos do mundo cada vez mais dissociados da figura humana, ganhando força tridimensional e rompendo a escala, o equilíbrio e as formas da tradição escultórica. Em seu trabalho, há um ímpeto permanente de ascensão selvagem, força compositiva e encontro direto e cru com a natureza. Uma violência que se faz necessária. (...) É essa arquitetura então que gostaríamos de enunciar. É a *arquê*, o fundamento de tudo, os elementos básicos de constituição da natureza vital que Frans Krajcberg nos conclama a olhar, contribuindo para uma nova consciência universal em prol da natureza, de seu uso sustentável e, enfim, de nossa sobrevivência. Sua produção artística também grita: ainda há (algum) tempo. (Matos, 2022).

Dando continuidade às obras a serem analisadas, temos a série “In a Given Situation”³³, realizada entre 2010 e 2016, pelo artista belga Francis Alÿs e montada para a 32ª Bienal. A instalação “investiga a noção de catástrofe em uma série de desenhos com esquemas mentais, fenômenos e ideias” (Fundação Bienal, 2016).

³³ “Em uma dada situação”, tradução Fundação Bienal.

Figura 24: Vista de parte da obra "In a given situation", do artista Francis Alÿs.



Fonte: Maria Rosalem (2019)

https://www.researchgate.net/figure/Vista-da-instalacao-de-parte-da-obra-In-a-given-situation-Aqui-estavam-reunidas-as_fig5_337238312

O artista, que reside no México, “frequentemente evocando uma sensação de absurdo ou insensatez” (Fundação Bial, 2016), optou por instalar a série em uma parede de espelhos, integrando assim à obra, através do reflexo, o pavilhão, o parque, as demais obras e os visitantes. Dessa forma, ele “nos convida a questionar qual é a nossa relação – e do ambiente institucional e urbano em que estamos inseridos – com as diferentes situações e noções de catástrofe”

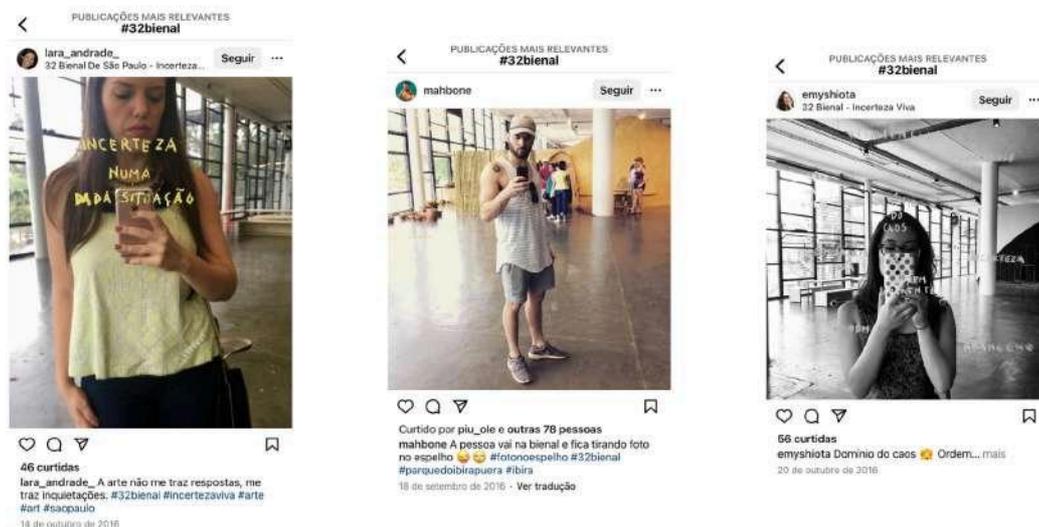
Essas propriedades - um exercício de tornar o pensamento matéria, e como opera esse processo - presentes na obra de Alÿs torna o ser sensível e visível ao mesmo tempo. Envolve todas as possibilidades do visível acrescentado de escrita, propriedade exclusivamente humana. Torna a poética (o fazer sensível) aproximada. É um ser não configurado apenas pelo pensamento – que é transparente – mas também pela confusão, pelo narcisismo, um si que tem uma face e um dorso, um verso e reverso. São paradoxos que o artista estabelece permeando todos os gestos que compõem as

escolhas da instalação, quando suas pinturas (e desenhos) tem uma frente e verso, que se vê deslocado sobre a obra. E sob um espelho. (Rosalem, 2019, p.74)

A 32ª foi uma das primeiras edições que contou com grande interatividade virtual do público, principalmente na rede social Instagram, atualmente mais popular e que permite uma maior troca entre pessoas que não necessariamente se conhecem. Lá são publicadas, majoritariamente, fotografias e vídeos de atividades e experiências do cotidiano que são categorizadas por *hashtags*, que se tratam de “palavras-chave” sobre a temática da postagem. Torna-se assim uma ferramenta de expressão de um estilo de vida. Portanto, a passagem por uma exposição se torna a busca por um registro que comunique sua experiência. Isso pode ser percebido ao buscarmos esses registros: utilizando a *hashtag* “#31bienal” podemos encontrar cerca de 3 mil postagens; mas ao buscarmos a *hashtag* “#32bienal” encontramos aproximadamente 5.534 postagens, sendo muito popular também a utilização de “#incertezaviva” somando mais 7.200 postagens.

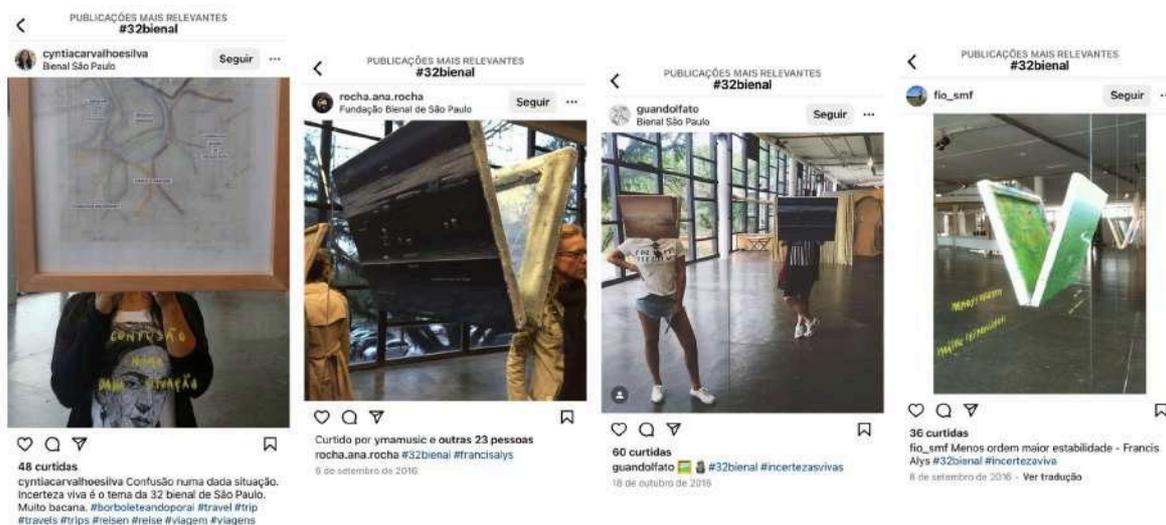
A obra “In a Given Situation” se destaca ao aparecer em grande parte destas postagens, como podemos ver nas imagens abaixo. A parede de espelhos se tornou um atrativo na busca pelo registro, por fornecer a possibilidade do visitante se colocar no espaço. E mesmo que o ímpeto inicial, tenha sido narcisista, o visitante é levado a se relacionar com tal obra, sendo na escrita da legenda, na escolha do fragmento que deseja para seu registro ou até mesmo para tecer uma opinião em sua rede.

Figura 25: Acervo de registros de visitantes publicados no *Instagram* através da *hashtag* #32bienal



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 26: Acervo de registros de visitantes publicados no *Instagram* através da *hashtag* #32bienal



Fonte: Elaborado pela autora

Por fim, analisaremos a obra “Transnômades” do coletivo brasileiro, baseado no Rio de Janeiro e criado em 2005, “OPAVIVARÁ!”. Reinventar espaços através da ressignificação de elementos cotidianos, intervenção em hábitos e objetos e gambiarras são o foco do

coletivo. Eles “propõem outras engrenagens, cujo uso requer desaprender o que se pensava conhecido, de modo a reinserir o prazer e o afeto como valores políticos.” (Fundação Bial, 2016).

Para “Transnômades”, o grupo realizou uma série de pesquisas no CEAGESP e nas cooperativas de catadores da Baixada do Glicério, na intenção de de modificar os carrinhos utilizados por catadores, carregadores e carroceiros, em cabana, biblioteca, churrasqueira, karaokê, cama, entre outros. Estes dispositivos não só foram expostos e disponibilizados ao público, como passaram pela cidade de São Paulo.

Figura 27: Registros realizados pelo coletivo nas cooperativas de catadores da Baixada do Glicério e no CEAGESP, em São Paulo.



Fonte: Site 32ª. Bienal de São Paulo, 2016.

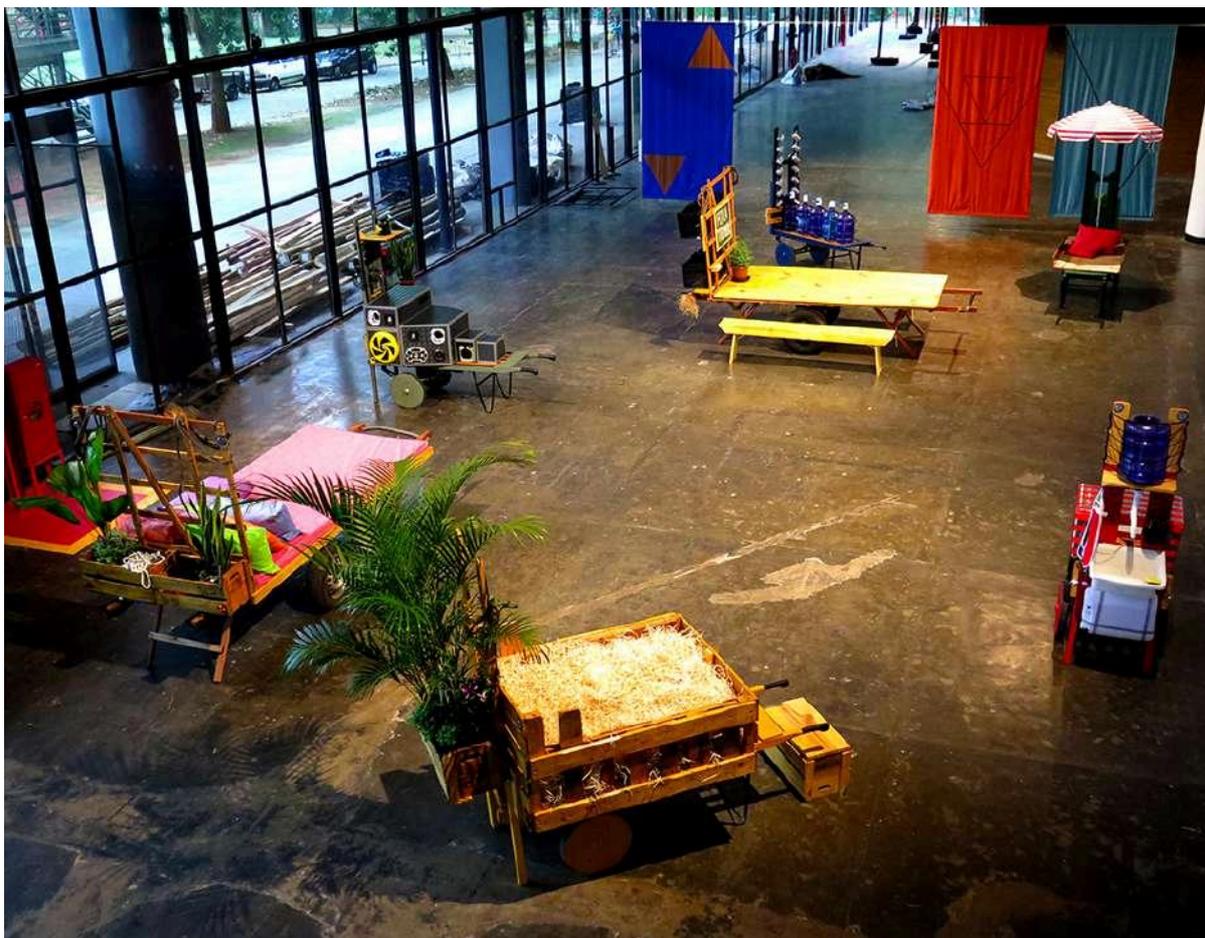
Figura 28: registros realizados pelo coletivo no Trianon, em São Paulo.



Fonte: Coletivo OPAVIVARÁ, São Paulo, 2016.

<http://opavivara.com.br/p/transnomades/tranomades>

Figura 29: registros da obra “Transnômades” no Pavilhão da Bienal



Fonte: Coletivo OPAVIVARÁ, São Paulo, 2016.

<http://opavivara.com.br/p/transnomades/tranomades>

A interatividade da obra não só facilita a relação do público que a encontra em qualquer um dos lugares que os objetos nômades exploraram, mas incentiva uma experiência coletiva, onde pessoas se encontram, situações acontecem e conversas preenchem o espaço.

Transnômades, módulos móveis, carrinho carroça adaptado, transsignificado, movido por tração humana percorrendo os espaços públicos extramuros da cidade, células de transporte vital para o funcionamento dos fluxos arteriais da megalópole pulsante. Criamos aqui um acampamento transnômade, uma casa tenda ocupação que pode circular e se assentar em qualquer lugar, criando uma zona autônoma temporária de encontros e trocas que rapidamente pode ser levantada para seguir o rumo que os seus puxadores quiserem. Uma coletividade nômade ocupando os espaços abertos da cidade criando intervalos no fluxo urbano para pensarmos sobre a aceleração do tempo e a compartimentação do espaço, sobre as incertezas vivas. Ativando outros modos possíveis de se viver junto. (OPAVIVARÁ!, 2016)

A valorização da experiência do público ao visitar a exposição pode ser notada bem nitidamente na 32ª edição, podendo ser umas das razões pelas quais foi um sucesso de visitação. Essa discussão dialoga com o campo de estudos de História das Exposições, assim como elucidada Pablo Lafuente (2016), curador da 31ª edição da Bienal, um dos pioneiros nos estudos de história das exposições, ao dizer que o momento em que a arte se encontra com o público é mais realizador que o próprio momento de sua fatura, toda a carga de simbologias e significados são criados ali, neste instante. Nota-se também, a influência desse campo na 32ª edição ao analisarmos o fragmento abaixo, retirado do guia da exposição:

Assim como a arte naturalmente une o pensar e o fazer, a reflexão e a ação, é apenas através do encontro dos visitantes com as obras, com as muitas performances e com os programas públicos e educacionais da 32ª ao longo dos próximos meses, que a verdadeira riqueza de INCERTEZA VIVA emergirá. (Volz, 2016, p.21)

Essa postura da Bienal, para além da 31ª e 32ª edições, pode ser notada desde 2006, quando a curadora da 27ª edição, Lisette Lagnado, instaurou um novo modelo expositivo, abolindo as estruturas de nações importadas da Bienal de Veneza e consagrando um modelo Bienal de São Paulo. Esta mudança fez emergir a figura do curador-autor e a valorização das temáticas — modelo atual da Bienal. Porém, assim como assinala Felix Vogel (Vogel, 2020, p.1) “[...] ao figurarem como protagonistas da História das Exposições, os curadores acabam por criar novos cânones, resultando em possível padronização e homogeneização dos modelos expositivos.”

Portanto, ao inovar em seu modelo expositivo, que conta a cada ano com um curador convidado (ou grupo de curadores) e uma temática principal, a Bienal acaba por criar um cânone próprio, que pode culminar em uma padronização não intencional. Isso para a Bienal, significa não atingir sua proposta de inovar a cada edição, contudo, essa padronização se anuncia, e uma de suas apresentações seriam os discursos curatoriais que se auto validam e acabam por produzir uma exposição do meio para o meio - ou até de si para si - excluindo um grande público que não será afetado, de nenhuma forma, por ela. Esse fator pode estar diretamente relacionado ao sucesso da edição com seu público: obteve grande visitação, foi uma exposição que despertou a curiosidade da população contemporânea e soube dialogar com seu público.

A 32ª Bienal entende a si mesma como permeável e acessível, ativamente participando da contínua construção do Parque Ibirapuera como espaço público, expandindo seu senso de comunidade; a exposição como extensão do parque dentro do pavilhão. E o jardim assim se torna um modelo, tanto metafórica como metodologicamente, promovendo uma diversidade de espaços, favorecendo experiências e ativações junto ao público. (Fundação Bienal, 2016)

O espaço foi usado pela 32ª como um dispositivo, as alterações majestosas e ao mesmo tempo cotidianas permitiram uma integração com o público, vista pela primeira vez na década. Ao pensar a relação da exposição com o espaço urbano, a pesquisadora Márcia Eliane Rosa (2017) aponta:

Lugares incertos, sujeitos incertos. Maffesoli (2010) afirma que, em tempos atuais, o sujeito perdeu a noção do individualismo para adotar a noção comunitária de sentir. Este sujeito se faz presente porque experimenta de forma conjunta. O seu lugar é aquele onde pode dividir experiências com outros. É o que o faz pertencente. “O lugar faz a ligação. A ligação, quer dizer o espaço, a natureza e os elementos primordiais que os compõem, tornam visível a força invisível da ligação que me une aos outros” (2010, p. 104). Assim, as manifestações artísticas em espaços urbanos suscitam a interação do transeunte, a integração do morador, mas também ascendem à possibilidade do não estar, do não lugar, das inconstâncias do “nomadismo” (Maffesoli, 2001) urbano. (Rosa, 2017, p.3)

A possibilidade da criação de um “não lugar” da arte em ambiente urbano se reflete na Bienal que se apresenta como um lugar — quase ficcional — passível de construção coletiva e pertencimento. A cada proposta curatorial o espaço se constroi de forma diferente e aquela que se mantiver aberta à contribuição do espectador nessa construção evocará o pertencimento do mesmo.

Ao analisar os números das edições que seguiram a 32ª, temos a 33ª edição (2018) que atingiu 736 mil visitantes e a 34ª que foi impactada pela pandemia no ano de 2020, foi então adiada para 2021 e obteve 700 mil visitantes - sendo 400 mil no pavilhão e 300 mil nas instituições da rede — presencialmente e 2,7 milhões digitalmente. Isso nos mostra que houve uma queda na popularidade da exposição após seu marco em 2016, mas há um novo pico em 2021, com um recorde jamais visto nas visitas virtuais da fundação.

As visitas virtuais à uma exposição ou museu, contudo, nos impedem de observar a obra original, levando assim ao fim do que Walter Benjamin (1994) chamou de “aura de originalidade” da obra, que evoca um tipo único de experiência. Uma preocupação semelhante foi apresentada por André Malraux em 1947 - e reformulada em 1963 - ele temia que o museu se tornasse um mausoléu, “matando” as obras ao retirá-las de seu espaço original. Nos anos 1980, a preocupação de Danto (2006) e Belting (2006) era que os museus se tornassem “grandes feiras” e que as pessoas os visitassem, assim como visitam as lojinhas anexas. Se a preocupação anterior era não ver as obras em seu lugar de origem, hoje é não vê-las no lugar físico.

A 32ª Bienal de São Paulo se trata de um marco expositivo brasileiro. Além de encerrar uma década turbulenta na história da Bienal com a segunda maior visita da sua trajetória, foi a edição que, como visto anteriormente através da pesquisa realizada pelo

Datafolha, obteve grande aprovação de seu público, saindo de seu território de diversas formas, resignificando seu espaço, convidando mais e mais pessoas. A incerteza em 2016 provocou o visitante a buscar certezas no pavilhão Ciccilo Matarazzo, lá encontrou mais dúvidas e incertezas, mas encontrou também uma nova morada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Bienal de São Paulo, principalmente após sua virada em 2007, se tornou um laboratório de experimentações em busca de se realizar enquanto espaço relacional, entre público e arte. Ela encontra em sua própria concepção um potencial de especificidades propícias a incentivar a visita e, por consequência, a experiência artística.

Entretanto, como pudemos perceber, a depender das estratégias adotadas a cada edição, a exposição pode ser bem ou mal sucedida ao tentar estabelecer uma relação com seu público. Mal sucedida, sendo aquela exposição produzida de si para os seus, que portanto não possui um potencial de incentivar a criação de um novo hábito de visita a museus no país.

É importante enfatizar a diferença proposta no trabalho, de encarar as estratégias educativas como algo independente das mediações realizadas pelo setor educativo. Sendo a primeira como o elemento químico fósforo, capaz de gerar uma chama ao ser riscado; e a segunda, o produto caixa de fósforos, que oferece todos os componentes necessários para gerar uma chama, faltando apenas a ação humana.

A dicotomia entre positivo e negativo está aqui sendo usada, a fim de uma análise comparativa entre a relação da 31ª e 32ª edições da Bienal com seu público. Contudo, faz-se necessário afirmar que a experiência positiva aqui almejada trata-se de qualquer relação desenvolvida entre visitante e obra. O sucesso se dá na relação estabelecida, boa ou ruim, fantástica ou *blasé*. O caminho pelo qual a exposição conseguiu criar esta relação é que está em pauta na presente pesquisa, sendo um específico da Bienal, o potencial de criar relações para além do já sabido modelo contemplativo ou educativo, como Dabul (2008) assinala:

Se temos ou aquele modelo contemplativo ou o modelo educativo de museu como referência para pensar essa presença do público, dificilmente constataríamos o tipo de experiência que realmente tem lugar nas exposições de arte. (Dabul, 2008, p.274)

A discrepância entre os números totais de visita de cada edição analisada (31ª edição, em 2014, 72 mil visitantes; 32ª em 2016, 900 mil visitas), se dá, para além dos fatores citados ao longo da pesquisa, pela forma como a Fundação Bienal concebeu cada edição. Sendo a 31ª uma exposição do meio para o meio, dialogando e atraindo, aquela parcela da população que há muito já frequenta estes espaços, através da herança cultural herdada de sua classe; enquanto a 32ª elegeu diversas formas de dialogar com um novo público, sendo produzida do meio para o público, atraindo diferentes visitantes e caminhando rumo a criação de um novo hábito cultural.

Contudo, quais seriam essas formas mais eficazes adotadas pela 32ª edição? Interatividade, gratuidade, localização, atrativo estético, novidade, representatividade, estranheza, diversão. Todas essas formas, e muitas outras, podem ser consideradas eficazes, contudo deve-se pensar o público não como um agente passivo, que se atrai por uma fórmula. Para ser bem sucedida, a exposição deve objetivar o despertar da curiosidade em seu público. A partir dessa fagulha de interesse, da mutualidade entre público e obra, é que esta relação, qualquer que seja, será desenvolvida.

Quem sabe as festas, as feiras, as praças, ou os espetáculos populares em locais públicos não nos dão elementos para compreender esse deslocamento promovido por instituições e por parcela cada vez mais numerosa da população em direção ao que convencionamos tentar gostar e chamar de arte. (Dabul, 2008, p.275)

Uma relação pode se iniciar de diversas formas, vai depender das particularidades das partes envolvidas no processo. Imaginemos que no presente cenário, a Bienal se apresenta como um palhaço na praça principal de uma pequena cidade, que grita a todos pulmões as diversas atrações que se apresentarão no circo que acabou de chegar ali: “contorcionistas, malabarismo com fogo, globo da morte e muito mais!”. Em cada expectador, este anúncio ressoará de uma forma: alguns ficarão intrigados em descobrir o que seria um globo da morte; outros, que admiram a arte da ginástica, garantirão seu lugar para assistir ao show de contorcionismo; já alguns, saberão onde evitar passar para não encontrar movimento.

O que vai garantir que um indivíduo de fato compareça ao evento e a relação de fato se dê início, é a curiosidade que nele se desperta. Essa curiosidade será capaz de mover esse indivíduo ao encontro da apresentação/exposição/obra, de tal forma que ele esteja aberto a ouvir o que ali tem para ser dito, ver o que tem para ser visto, sentir o que tem pra ser sentido e assim de fato criar uma relação, e portanto, uma experiência.

Alocada em prédio de arquitetura modernista, fantástico, subvertido e funcional, o pavilhão Ciccilo Matarazzo, projetado por Oscar Niemeyer, possui fortes características do arquiteto e pode ser considerado “[...] como um dos signos da modernidade em arquitetura no Brasil.” (Freire, 1991, p.206). Portanto, a arquitetura do pavilhão alia-se à missão da Bienal de mostrar as novidades da arte contemporânea, evocando o signo de “modernidade” (logo “novidade”) ao visitante brasileiro. A “novidade” soma à nossa equação, o fator atratividade, que por si só não gera a relação entre o público e a exposição, mas contribui para que o primeiro passo seja dado: a aproximação. A partir do momento em que este público foi atraído, cabe à exposição saber dialogar com o mesmo, para então estabelecer uma relação e uma experiência. Contudo a novidade não é a única especificidade da Bienal, que possui o

fator atratividade: a exposição é, em si, um evento, e essa condição carrega em si o “efeito de eventidade”, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2010):

[...] imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de "eventidade", desconectado da inovação e da surpresa. Tal conceito recordar-nos-ia que até mesmo as transformações e mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um momento de descontinuidade. Sabemos que, pouco depois das oito da noite, a orquestra começará a tocar a abertura de uma peça que tantas vezes ouvimos. Apesar disso, a descontinuidade que marca o momento em que se produzem os sons iniciais " atinge-nos" - e produz um efeito de “eventidade” que não traz consigo, nem surpresa, nem inovação. (Gumbrecht, 2010, p. 111)

Divulgar com antecedência os artistas e obras que serão expostos, bem como o discurso curatorial e a expografia; conhecer previamente o espaço; acompanhar a montagem e até produzir as obras não impedem que o indivíduo seja atingido pelo “efeito eventidade”, proporcionando diferentes formas de experimentar e se relacionar com o espaço da exposição e a arte. Essas duas especificidades de Bienal de São Paulo, somadas a curiosidade e a capacidade de criação do visitante, resultará na experiência artística, seja qual for. É importante ressaltar que qualquer nível de desenvolvimento de criatividade é válido, pois o mesmo será estimulado e resultará em uma experiência única ao indivíduo.

A Arte é um importante instrumento para a identificação cultural e o desenvolvimento criador individual. Através da Arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (Barbosa, 2020, p.26)

A criatividade é um importante componente da equação da cultura de museus, pois é através dela que o visitante criará sua própria exposição, dando sentidos, gostando, odiando, se interessando e imaginando novos lugares. É como voltar a ser criança e descobrir coisas jamais antes vistas, explorá-las com todo o corpo, investigar e se permitir experienciar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fundação Bienal de São Paulo anuncia reeleição de José Olympio da Veiga Pereira como presidente da instituição e divulga dados de repercussão da 34ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 08/12/2021. Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/post/9752#:~:text=A%20edi%C3%A7%C3%A3o%20atingiu%20mais%20de,mil%20nas%20institui%C3%A7%C3%B5es%20da%20rede>>

Impressões sobre a 1ª Bienal. 23/12/2011. Disponível em: <http://www.fbsp.org.br/post/366>

LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm#art92>

LEI Nº 5.692 DE 11 DE AGOSTO DE 1971. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=5692&ano=1971&ato=f4ekXQU50MjRVT190>>

LEI Nº 13.415, DE 16 DE FEVEREIRO DE 2017. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13415.htm#art2>

Pesquisa Datafolha: 32ª Bienal tem taxa recorde de aprovação entre visitantes. Fundação Bienal de São Paulo, 06/02/2017. Disponível em: <<https://bienal.org.br/pesquisa-datafolha-32a-bienal-tem-taxa-recorde-de-aprovacao-entre-os-visitantes/>>

26ª fecha com público menor que o esperado. Jornal Estadão, São Paulo, 21/12/2004. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,26-bienal-fecha-com-publico-menor-que-o-esperado,20041221p7437>>

32ª Bienal de São Paulo: **Incerteza Viva: Guia** / Organizando por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

33ª Bienal Afinidades Afetivas encerra suas atividades com avaliação positiva do público. Fundação Bienal de São Paulo, 20/12/2018. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/3360>>

6ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/6bienal>

Exposição de obras impressionistas é encerrada no RJ com recorde de visitas. Correio Braziliense, 13/01/2013. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/01/13/interna_diversao_arte.343861/exposicao-de-obras-impressionistas-e-encerrada-no-rj-com-recorde-de-visitas.shtml

Masp recebe mais de 700 mil visitantes e atinge marca histórica em 2019. Governo do Brasil, 13/01/2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/01/masp-recebe-mais-de-700-mil-visitantes-e-atinge-marca-historica-em-2019#:~:text=Segundo%20o%20museu%20o%20resultado,meses%20de%20abril%20e%20julho>>

Morre jornalista Fernando Pedreira, ex-diretor do 'Estado'. Estado de Minas, 22/04/2020, disponível em

https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/04/22/interna_politica,1141083/morre-jornalista-fernando-pedreira-ex-diretor-do-estado.shtml)

Total de público da Bienal de SP deve alcançar 520 mil visitantes. Folha de São Paulo, São Paulo, 07/12/2012. Disponível em www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1198041-total-de-publico-da-bienal-de-sp-deve-alcancar520-mil-visitantes.shtml. >

ABOUT THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS AICA. Disponível em: <https://aicainternational.news/aica>

Academia Brasileira de Letras. **Afrofuturismo.** 2020. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/afrofuturismo#:~:text=O%20termo%20busca%20descrever%20as>. Acesso em: 20/03/2024.

AGÊNCIA LUSA. **Dois angolanos na Bienal de S. Paulo Tiago Borges e Yonamine participam com a nave especial AfroUFO.** 04/09/2014. Disponível em: <http://m.redeangola.info/dois-angolanos-na-bienal-de-s-paulo/> . Acesso em: 20 de março de 2024.

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores.** São Paulo, Boitempo Editorial:2004.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil.** São Paulo: Itáu Cultural, Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy. **Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)** In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil – São Paulo: Ed.34, 2006.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil** – São Paulo: Ed.34, 2006.

AMARAL, Aracy. **Esta bienal... reflete a arte contemporânea?** o Estado de São Paulo // caderno 2 31 de outubro de 2008. disponível em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/esta-bienal-reflete-a-arte-contemporanea-1>

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987.** São Paulo: Ed. Projeto, 1989.

ANDRADE, Renata Almeida de. **Arte contemporânea exposta nas bienais: um estudo sobre a percepção do público na 30a Bienal de São Paulo.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2014.

AMARAL, Nelson Cardoso. **Cinco anos do Golpe. E o resultado? Cortes brutais no social.** Site do Partido dos Trabalhadores, 25/04/2021. Disponível em: <https://pt.org.br/cinco-anos-do-golpe-e-o-resultado-cortes-brutais-no-social/>

ALZUGARAY, P.; STRECKER, M.; BEIGUELMAN, G.; NORBIATO, L.P. **SELECT. Especial 31a. Bienal de São Paulo: O mal-estar de coisas que, infelizmente, existem.** 2014. Disponível em <https://select.art.br/o-mal-estar-de-coisas-que-infelizmente-existem/> Acesso em: 4. mar. 2024.

BARBIERI, Stela. **Arte, educação e literatura.** 2023. Disponível em: <https://stelabarbieri.com.br>. Acesso em 11 jul. 2024.

- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Criatividade: da originalidade à ação coletiva**. Revista Têmpera, n. ju 2020, p. 26-37, 2020. Tradução . . Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003015505.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2024
- BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul, 1986.
- BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.
- BARRIENDOS, J. **CONFLUÊNCIA ESFÉRICA curadoria global após ‘Magiciens de la Terre’**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 1–14, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i2.7293. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7293>.
- BARROS, J. D.. (2008). **Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil**. ARS (São Paulo), 6(ARS (São Paulo), 2008 6(11)). <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000100004>
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL. Constituição (1988). Emenda Constitucional N°95 de 15 de dezembro de 2016. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 16 dez. 2016. Seção 1, p. 2. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=EMC&numero=95&ano=2016&ato=b18kXRE5EeZpWT94b>
- BULHÕES, Maria Amélia. **O sistema da arte no Brasil: produção, consumo e legitimação**. In: Sistema das artes visuais no Brasil: interações entre global e local. Porto Alegre: Edipucrs, 2006, p. 207-240.
- CANAS, Adriano Tomitão. **MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi**. In: 9º Seminário Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, 2011. Disponível < http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/130_M24_OR
- CARDOSO, Teresa. **Um ano e oito meses depois de empossada, Dilma Rousseff deixa o poder**. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/08/31/um-ano-e-oito-meses-depois-de-empossada-dilma-rousseff-deixa-o-poder>>.
- Caso Caroline Pivetta da Mota na 28a Bienal de São Paulo**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/caso-caroline-pivetta-da-mota-na-28a-bienal-de-sao-paulo> >. Acesso em: 13 mar. 2024.
- CHAVES, Milene. Bienal abre as portas para o vandalismo que pretende ser arte. Veja; 6 de maio de 2010. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/bienal-abre-as-portas-para-o-vandalismo-que-pretende-ser-arte>
- COSTA JUNIOR, Gilberto Garcia. **27ª Bienal de São Paulo: É possível viver junto? Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea**. São Paulo, 2008.

- COSTA, Anna Luisa Castanheira. **Suspendendo as mecânicas: arte e espaço na 28ª Bienal Internacional de São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/D.27.2022.tde-06012023-172356. Acesso em: 2024-01-08. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-06012023-172356/pt-br.php>
- CYPRIANO, Fábio. **26ª Bienal terá entrada gratuita**. Folha de São Paulo, São Paulo, 08/05/2004. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0805200411.htm>>
- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (orgs.). **Histórias das exposições / Casos Exemplares**. 1ed. São Paulo: Educ, 2016.
- CYPRIANO, Fabio. “Bienal de São Paulo aborda barbárie com obras sutis”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07 set. 2016
- Dabul, Lígia. **MUSEUS DE GRANDES NOVIDADES: CENTROS CULTURAIS E SEU PÚBLICO**. Horizontes Antropológicos, vol. 14, núm. 29, septiembre, 2008, pp. 257-278
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
- DABUL, Lígia Maria de Souza. **O Público em Público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas**. Fortaleza, 2005.
- DALCOL, Francisco. **Mário Pedrosa e a 6º Bienal de São Paulo (1961): uma proposição crítica ao relato ocidental da história da arte**. In: Arte Além da Arte, 1º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, 2018.
- DAMO, Arlei Sander. **A tragédia que a Copa legou ao Brasil—as Jornadas de Junho e a efervescente anticorrupção**. 10.12957/irei.2020.54488INTERSEÇÕES[Rio de Janeiro] v. 22n. 2, p.167-200, set. 2020.
- DANTO, Arthur. **Museus e milhões de sedentos**. In: _____. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus, 2006.
- DE OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. **Museu no Instagram**. Museologia & Interdisciplinaridade, v. 9, n. Especial, p. 103–131, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31740>>. Acesso em: 15 set. 2021.
- DOSSIN, Franciely Rocha. **Exposições como problemas de pesquisa**. Revista Ciclos, Florianópolis, v.1, n.2, p. 174-186, fev.2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3559>. Acesso em: 14/06/2024
- DUNCAN, Carol. **O Museu de Arte Como Ritual**. Revista Poiésis, n. 11, p.117-134, nov. 2008.
- DUTRA, Fernando. **Cultura de massas e outras culturas:as concepções contemporâneas de Edgar Morin e Néstor García Canclini sobre a cultura de massas**. Crátilo: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM, (1): 79-86, ano 1, 2008.
- DRUMMOND, Maria Rita de Carvalho. **A Bienal do vazio**. In: Revista Getúlio, n. 11 (2008): Ano 2 - setembro/outubro. Publicado: 2008-09-01. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/getulio/article/view/61644/59827>>
- ESMERALDO, Eugênia Gorini. **Breve Comentário Sobre Pietro Maria Bardi e a Fundação do Masp**. In.: Modernidade Latina Os italianos e os Centros do Modernismo Latino Americano. São Paulo, 2014.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea.** REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 46-55, dezembro/fevereiro 2001-2002.

FABBRINI, Ricardo Nascimento Fabbrini. **A fruição nos novos museus.** Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 245-268.

FERNANDES, Marcela. **2016: O ano em que (quase) tudo aconteceu na política brasileira.** Exame, 27/12/1996. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/2016-o-ano-em-que-quase-tudo-aconteceu-na-politica-brasileira/>>

FILHO, Paulo Venancio. **30X BIENAL TRANSFORMAÇÕES NA ARTE BRASILEIRA DA 1ª À 30ª EDIÇÃO.** Bienal de São Paulo. São Paulo, 2013.

FLAMINGO, Júlia. **32ª edição da Bienal oferece experiências sensoriais inusitadas.** Veja, São Paulo, 03/09/2016. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/bienal-arte-sao-paulo/>

FREIRE, Cristina. **O Espaço da Dispersão: a Bienal de São Paulo e seu público.** ARTEuncsp, São Paulo, v.7 p.203-213,1997.

FUNARTE. **Pinacoteca do Estado - Sao Paulo.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Fundação Bienal de São Paulo. **27ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/27bienal>>

Fundação Bienal de São Paulo. **28ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>>

Fundação Bienal de São Paulo. **29ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/29bienal>>

Fundação Bienal de São Paulo. **32ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/>>

Fundação Bienal de São Paulo. **30ª Bienal de São Paulo.** São Paulo. 2012. Disponível em: <<https://bienal.org.br/exposicoes/30a-bienal-de-sao-paulo/>> Acesso em: 11 jul. 2024.

Fundação Bienal de São Paulo. **31ª. Bienal de São Paulo, São Paulo.** 2014. Disponível em <<http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL. **Francis Alÿs.** 2016. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2551> . Acesso em: 23 mar. 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL. **OPAVIVARÁ!** Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2585/> . Acesso em: 23 mar. 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL. **AfroUFO de Tiago Borges e Yonamine.** São Paulo. 2014b. Disponível em < <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1617>> Acesso em: 20 de março de 2024.

FUNDAÇÃO BIENAL. **A 31a. Bienal como jornada. São Paulo.** 2014c. Disponível em ,<https://bienal.org.br/a-31a-bienal-como-jornada/>> Acesso em: 20 de março de 2024..

FUNDAÇÃO BIENAL. **Video Trans Americas.** São Paulo. 2014d. Disponível em < <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1379> > Acesso em: Acesso em: 20 de março de 2024.

KIYOMURA, Leila. **As incertezas povoam a 32a Bienal de São Paulo.** Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/as-incertezas-povoam-a-32a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 15 abril. 2024.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999.

- LARAIA, Roque de Barros, 1932-1.331c. **Cultura: uni conceito antropológico** / Roque 14.ed. de Barros Laraia. — 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge "Zahar Ed., 2001
- GRINSPUM, Denise. **Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos**. São Paulo, 2000.
- HEINICH, N. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA**. In: Anais do VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP. Campinas, 2011. http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG_PO_RT.pdf>. Acesso em: 04 de abr. 2019.
- LIMA, Marcelo; MACIEL, Samanta Lopes. **A reforma do Ensino Médio do governo Temer: corrosão do direito à educação no contexto de crise do capital no Brasil**. Revista Brasileira de Educação, v.23, 2018. Disponível em:<<https://doi.org/10.1590/S1413-24782018230058>>
- MAIER, T. SELECT. **Como escrever sobre coisas que não existem**. 2014. Disponível em <<https://select.art.br/como-escrever-sobre-coisas-que-nao-existem/> > Acesso em 13 de março de 2024.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BROGNARA, Gustavo. **Arte moderna no campus da USP: o projeto de recepção do antigo MAM-SP na Universidade**. Revista CPC, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 30esp, p. 91–113, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v15i30esp91-113. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cpc/article/view/171443>.. Acesso em: 9 jun. 2024.
- MALRAUX, André. **Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MARI, Marcelo. **A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, SALAMANCA. **Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3. Disponível em: <https://edicionesusal.com/obra/978-84-9012-916-6/>. MASPMuseuLaboratorio-ART_adriano_canas.pdf>. Acesso em: 30abr. 2019.
- MATOS, D. DAS ARTES. **Frans Krajcberg**. 2022. Disponível em: < <https://dasartes.com.br/materias/frans-krajcberg/> > Acesso em: 23 de março de 2024.
- MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (orgs.). **Guia 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014 (guia de exposição).
- MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. **Relatório da Curadoria da 28ª Bienal de São Paulo**. Curadores 28BSP, São Paulo/Abril 2009. Disponível em: < http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/relatorio> MIRANDA, José Tavares de. **“Cem mil pessoas visitaram a I Bienal”**. Folha da Noite, 24/12/1951, p.3. São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=37737&anchor=5038141&pd=b2998e085d5905e48cb02472baf9b8ff>
- MIRALDI, Juliana Closel. **A arte disputa a Bienal de São Paulo: as condições de produção do gosto artístico dominante**. 2020. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1640207>.

NASCIMENTO, G. **Brasil, Arte e Origem: do Museu das Origens à Galeria Mário Pedrosa**. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 14, p. 893–901, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3384. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3384>.

NETO, José Minerini. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente**. São Paulo, 2014.

O público. Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/548>

O TEMPO. **Tribunal condena pichadora da Bienal a 4 anos de prisão**. 26 de setembro de 2009. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/brasil/tribunal-condena-pichadora-da-bienal-a-4-anos-de-prisao-1.228176>

OLIVEIRA, M.M. “**Como viver junto**”: **27a Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v.2, n.3, p.179-188, set. 2018. Disponível em:

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1863>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1863>.

OLIVEIRA, Rita Alves. “**Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira**”. In: São Paulo em perspectiva, 15 (3), 2001, pp. 18-28.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. São Paulo, 2020. 276 f. : il.

PEDROSA, Mário. **Arte, necessidade vital**. Correio da Manhã, 21/04/1947.

PEDROSA, Mário. **Introdução**. In: VI BIENAL DE SÃO PAULO MUSEU DE ARTE MODERNA, catálogo geral. São Paulo, 1961.

PEDROSA, Mario. **Política das artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Verena Carla. **Setor Educativo: a menina dos olhos da Fundação Bienal de São Paulo**. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste; Salto, SP, 2016.

PIRES, Sérgio. **O arqui-inimigo do Papa na primeira viagem da Bienal de São Paulo**. Disponível em:

<<https://www.dn.pt/artes/o-arquiinimigo-do-papa-na-primeira-viagem-da-bienal-de-sao-paulo-4810861.html>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

PIXO. Direção: João Wainer; Roberto T. Oliveira. Produção: João Wainer. São Paulo: Estúdio XYZ, 2010. 1 DVD (60 min), son., color.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. “**MAGICIENS DE LA TERRE**”, **VINTE E CINCO ANOS DEPOIS “INTENSE PROXIMITÉ”**. UDESC, Simpósio 2 – A exposição de arte como espaço de comunicação

ROSA, Márcia Eliane. **Cidade, espaço e musealização: uma reflexão sobre a 31ª e 32ª Bienal de São Paulo**. 4º Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo Faculdade Cásper Líbero, 2017.

ROSALEM, Maria. 2019. **A sobrevivência do caos ou ensaio sobre a forma do caos**. Revista Visuais. 5. 61-78. 10.20396/visuais.v5i1.12136. Disponível em:

https://www.researchgate.net/figure/Vista-da-instalacao-de-parte-da-obra-In-a-given-situation-Aqui-estavam-reunidas-as_fig5_337238312

RUBIM, Antonio Albino Canelas. BABALHO, Alexandre. CALABRE, Lia. Organizadores. **Políticas culturais no governo Dilma.**, – Salvador: EDUFBA, 2015.281 p. : il. – (Coleção Cult)

STOFFA, Felipe. **Bienal em balanço.** Revista Select, 13/12/2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/bienal-em-balanco/>>

TINEU, Rogério. **ENSAIO SOBRE A TEORIA DAS CLASSES SOCIAIS EM MARX, WEBER E BOURDIEU.** Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.10, n.29, p. 89-107, jun.-set.2017.

VOGEL, F. (2020). **Notas sobre a História das Exposições no discurso curatorial.** PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 25(43). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108103>

SCHWENDENEROCT, Martha. **“Uncertainty in Brazil, Vitality in Its Art”.** The New York Times, Art & Design, Critic’s Notebook, 11 out. 2016. Disponível no link <<https://www.nytimes.com/2016/10/12/arts/design/uncertainty-in-brazil-vitality-in-its-art.html>>

SILVEIRA, Giulia Drumond Imazio . **Exposições artísticas : estratégias de instituições museológicas em espaços expositivos contemporâneos.** Juiz de Fora, 2021.

SMITH, Terry. **Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v7., n.13: mai.2017

STEINBERG, Leo. **A Arte Contemporânea e a Situação de seu Público .** In: _____. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

TICOULAT, Fernando de Camargo Angelini. **As bienais do mundo e a 31ª Bienal de São Paulo: entre teoria e prática.** 2015. Monografia de Especialização (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/29258>

VILLAS BÔAS, Glauca. **A 6ª Bienal de São Paulo na berlinda.** In: Bienal de São Paulo: desde 1951/org. Paulo Miyada - São Paulo: Bienal, 2022.

ZAGO, Renata. **32ª BIENAL DE SÃO PAULO: AS INCERTEZAS DOS PROCESSOS GLOBALIZANTES.** In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513391-32%3f-BIENAL-DE-SAO-PAULO--AS-INCERTEZAS-DOS-PROCESSOS-GLOBALIZANTES>. Acesso em: 04/07/2024

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais De São Paulo: O Caso da Pré Bienal 1970.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: mai..2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>Acesso em: 30abr. 2019.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970.** In.: Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago>

ZENIDARCI, Soloni Maria Rampin. **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.** Bauru , 2010