

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

BRUNO DE SOUZA SETO

**Bienal de Artes Visuais do Mercosul no contexto político brasileiro: 1997-2015**

Versão corrigida

São Paulo  
2021

BRUNO DE SOUZA SETO

**Bienal de Artes Visuais do Mercosul no contexto político brasileiro: 1997-2015**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de  
São Paulo para obtenção do título de Mestre em  
História

Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr.

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S495b Seto, Bruno  
Bienal de Artes Visuais do Mercosul no contexto político brasileiro: 1997-2015 / Bruno Seto; orientador Francisco Alambert - São Paulo, 2021. 334 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Bienal de Artes Visuais do Mercosul. 2. Arte contemporânea. 3. América Latina. 4. Mercosul. 5. Porto Alegre. I. Alambert, Francisco, orient. II. Título.

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

### **Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): **Bruno de Souza Seto**

Data da defesa: **11/03/2021**

Nome do Prof. (a) orientador (a): **Dr. Francisco Cabral Alambert Jr.**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/05/2021



---

**(Assinatura do (a) orientador (a))**

Nome: SETO, Bruno S.

Título: Bienal de Artes Visuais do Mercosul no contexto político brasileiro: 1997-2015

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em: 11/03/2021

Banca Examinadora

Dr. Gustavo de Moura Valença Motta

Instituição: ECA-USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Tiago Machado de Jesus

Instituição: IFSP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Marcelo Mari

Instituição: UnB

Julgamento: \_\_\_\_\_

## Resumo

SETO, Bruno S. **Bienal de Artes Visuais do Mercosul no contexto político brasileiro: 1997-2015**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2020.

Nesta dissertação, foram analisadas as documentações das dez primeiras edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM). Partindo da decisão da décima edição (2015) de retomar o projeto da primeira (1997), foi testada a hipótese de que as edições intermediárias (1999 a 2013) configurariam um período histórico da instituição caracterizado pelo gradual abandono dos aspectos fundamentais da edição original. Além disso, a tentativa de resgate da décima edição não obteve êxito, resultando na desestruturação a nível institucional e curatorial (e, talvez, social) da BAVM – manifestada pela saída do patrocínio da Gerdau S.A., num contexto de hegemonia da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e suas congêneres locais, e a consequente redução substantiva do orçamento e de prestígio. No todo, a documentação indica que a principal causa desses dois movimentos foi política, devido ao tensionamento causado entre aqueles que defendiam a integração regional da América do Sul e/ou América Latina e aqueles que defendiam a continuidade da integração do Brasil aos EUA. Tal contradição alcançaria seu momento mais agudo com o processo de polarização política em escala nacional na fase final do período analisado (2014-2015), originando os eventos nos quais está circunscrita a décima edição.

Palavras-chave: América Latina. Arte contemporânea. Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM). Lei Rouanet. Mercosul. Política. Porto Alegre. Pós-modernismo.

SETO, Bruno S. **Bienal do Mercosul in Brazil's Political Landscape: 1997-2015.** Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2020.

### **Abstract**

In this dissertation, documentation from the first ten editions of the Bienal do Mercosul (Bienal de Artes Visuais do Mercosul – BAVM) were analyzed. Considering that the tenth edition (2015) publicized its decision to revive the first edition's (1997) project, the hypothesis that the second (1999) to ninth editions (2013) formed a historical period marked by a gradual rejection of the first edition's fundamental principles was tested. It was also found out that the tenth edition's attempt to 'rescue' the first edition failed, resulting in BAVM's institutional, curatorial – and maybe also social – disintegration, symbolized by Gerdau S.A.'s exit from the event's sponsorship and its subsequent change of thematic focus at the curatorial level. Its exit, in a context where the Rouanet Law (Law 8.313/1991) and its regional analogues were hegemonic, resulted in a drastic reduction in BAVM's budget and prestige. In general, it was attested that the main cause of these two movements was essentially political in nature, which can be summarized as the resulting tension between those who defended Latin America/South America's regional artistic integration and those who defended the continuity of Brazil's integration with the USA. Such contradiction met the process of extreme political polarization that arose in Brazil at the end of the studied period (2014-2015), which generated the events that gave birth to the tenth edition.

Keywords: Latin America. Contemporary Art. Bienal do Mercosul (BAVM). Rouanet Law. Mercosur. Politics. Porto Alegre. Postmodernism.

# Índice

Introdução.....	10
SEÇÃO 1 – FASE LATINO-AMERICANA.....	16
1 – O nascimento da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.....	17
1.1 – A Lei de Incentivo à Cultura do RS (1996) e a reforma da Lei Rouanet (1997)....	33
1.2 – Uma breve consideração sobre o episódio da “pasta cor-de-rosa” (1995).....	38
2 – I BAVM: a “pedra no lago” (1997).....	43
2.1 – O projeto de Frederico Moraes.....	50
3 – II BAVM (1999): crise econômica e reforma.....	71
3.1 – A II BAVM no contexto da crise dos Tigres Asiáticos (1997-1998).....	76
4– III BAVM (2001).....	86
5 – IV BAVM (2003): as reformas de Malcon e o <i>boom</i> da BAVM.....	97
5.1 – A “arqueologia genética”: o projeto de Nelson Aguilar.....	102
6 – V BAVM (2005): a transição da transição.....	115
6.1 – A anatomia da nova curadoria: um prelúdio às reformas de Werlang.....	123
SEÇÃO 2 – FASE PEDAGÓGICA.....	130
7 – VI BAVM (2007): do latino-americano ao “pedagógico”.....	131
7.1 – A criação da curadoria pedagógica.....	144
7.2 – Despedindo-se do Mercosul: a ascensão do “curador gestor”.....	149
8 – VII BAVM (2009): artistas no comando?.....	158
8.1 – A censura à obra de arte do artista visual Pedro Reyes.....	176



9 – VIII BAVM (2011): a “bienal da desglobalização” .....	179
9.1 – As contradições do conceito de geografia na curadoria de José Roca.....	200
10 – IX BAVM (2013): a bienal corporativa e mudança de nome.....	204
10.1 – A queda da BAVM “anti-latino-americana” .....	219
11 – X BAVM (2015): o retorno às origens?.....	224
11.1 – A escolha pela I BAVM e não a IV BAVM: o projeto de Fidelis.....	232
11.2 – A crise econômica de 2013 e a desintegração da BAVM.....	238
12 – Epílogo.....	245
Conclusão.....	250
Bibliografia.....	261
Catálogos.....	261
Material oficial adjacente.....	264
Palestras e outros vídeos.....	267
Documentos.....	269
Artigos de jornais de assuntos relacionados.....	275
Arquivo pessoal do autor.....	276
Fontes acadêmicas de assuntos relativos.....	278
Documento de assuntos relativos.....	281
Bancos de dados.....	291
Anexo – Entrevistas.....	292
1 – Entrevista com Maria Benites Moreno.....	292

2 – Entrevista com Frederico Morais.....	306
3 – Entrevista com Gaudêncio Fidelis.....	321
4 – Entrevista com Paulo Sergio Duarte.....	326

## **Termos e abreviações**

BAVM – Bienal de Artes Visuais do Mercosul

CA – Conselho de Administração (da FBAVM, instância suprema da instituição)

DE – Diretoria Executiva (da FBAVM, responsável pela produção de cada edição individual)

FBAVM – Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

LIC-RS – Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul

MinC – Ministério da Cultura

RS – Rio Grande do Sul

SalicNet – sistema online do Ministério da Cultura de registro de projetos inscritos na Lei Rouanet

Não existe uma padronização da grafia de cada edição da BAVM: ora se utiliza o cardinal, ora se usa a forma extensa, ora se usa o algarismo romano. Para fins de padronização, esta pesquisa utilizará o algarismo romano seguido da abreviação (e.g. I BAVM para designar a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul) e, em situações onde a fluidez do texto exigir, o termo por extenso.

## **Cronologia**

I BAVM – 1997 (projeto original; projeto de Frederico Morais)

II BAVM – 1999

III BAVM – 2001

IV BAVM – 2003 (reformas de Malcon)

V BAVM – 2005

VI BAVM – 2007 (reformas de Werlang)

VII BAVM – 2009

VIII BAVM – 2011

IX BAVM – 2013 (muda de nome para “Bienal de Artes Visuais do Mercosul|Porto Alegre”)

X BAVM – 2015 (tentativa de retorno às origens; fim do período analisado)

XI BAVM – 2018

## Introdução

Esta dissertação discorrerá sobre as dez primeiras edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM), que ocorreram, sem interrupções, entre 1997 e 2015.

A hipótese apresentada é a de que a décima edição representou um ponto de ruptura a nível institucional cujo fator decisivo foi de ordem política.

Concretamente, naquela edição foi tomada a decisão de reavivar o já abandonado projeto da primeira edição, que previa uma nova concepção de arte latino-americana. Tal decisão desencadeou uma reação das forças garantidoras do *status quo ante*, que, por sua vez, acarretou no fim de uma era da FBAVM.

A documentação principal disponível e utilizada para a pesquisa deste objeto são os catálogos e livretos de cada edição da BAVM. Existem diversas razões para considerar tais documentos como seminais: 1) fora testemunhas oculares, registros fotográficos e outros documentos de difícil acesso, são a única fonte primária deste tipo de evento (que, pela sua natureza, deixa pouca evidência arqueológica); 2) são a fonte mais abrangente e detalhada, e contêm, em si, registros fotográficos e listas em geral (membros dirigentes, artistas etc.); 3) têm caráter oficial, expõem a visão da instituição; 4) ao que a evidência secundária e circunstancial indica, contam uma versão fiel do que ocorreu e do que foi exposto; 5) fora os projetos, eventuais entrevistas e raros artigos, são o único registro detalhado da ideia do curador; e 6) são um registro sintético do resultado final da bienal, i.e., de como a bienal realmente aconteceu (em oposição aos projetos curatoriais).

A partir da sexta edição (2007), esta documentação se torna ainda mais farta, pois começam a ser produzidos e publicados os relatórios de responsabilidade social, que fornecem dados numéricos em geral sobre cada edição (número de visitantes, visita escolar, valores financeiros envolvidos, planilha de receitas e despesas etc.). Também passam a ser publicados materiais didáticos, fruto da criação do cargo de curador pedagógico.

Nem todos os catálogos estão centralizados num único livro. O livro principal possui o maior número de informações e tem preferência sobre os demais e será chamado, nesta pesquisa, de catálogo geral. Na segunda, há um catálogo apenas para a sua mostra de Picasso; na quarta edição, também foi publicado um livreto; na quinta, um catálogo para cada mostra; na nona, um catálogo geral e um livro separado apenas com textos de natureza teórica; na oitava, um livro separado para a curadoria pedagógica. Com exceção da primeira edição – que só teve o catálogo geral – em todas as edições aqui analisadas foram publicados pelo menos dois livros. Para evitar confusões desnecessárias, todos esses livros serão chamados aqui de “catálogo” em ocasiões nas quais a fluidez do texto exigir – o “catálogo geral” designando sempre o livro principal. A única ambiguidade gerada por essa nomenclatura está na quinta edição, na qual a decisão do seu curador-geral acarretou na literal segmentação do catálogo geral em diversos livros.

Além dos catálogos, que apresentam o resultado final, existem os projetos curatoriais, entrevistas, depoimentos e outros relatórios que porventura existam.

Foram entrevistados, para esta pesquisa: Maria Benites Moreno (criadora da BAVM), Frederico Morais (curador-geral da I BAVM), Paulo Sergio Duarte (curador da V BAVM) e Gaudêncio Fidelis (curador adjunto da V BAVM e curador-geral da X BAVM). No geral, as entrevistas indicam que o conteúdo dos catálogos realmente é fiel e até mesmo bastante detalhado e que os curadores gerais, via de regra, agiram sem grandes interferências da instituição que não as estritamente logísticas e financeiras.

Foram obtidos os projetos curatoriais da primeira e da quinta edição. A versão da quinta edição não traz muitos detalhes além dos já expostos no catálogo. O projeto da primeira edição traz detalhes interessantes e inéditos. É difícil aferir o quanto, em média, cada projeto sofreu em número e profundidade das alterações. A única informação que é possível inferir daí é que a maioria das mudanças no projeto são relativas a cortes de obras, resultantes de cortes no orçamento e falta de tempo. No entanto, cabe ressaltar que as particularidades das leis de renúncia fiscal garantiam

certa estabilidade orçamentária a cada edição, exceto a segunda, a terceira e a décima.

Graças a essas leis de renúncia fiscal e à Gerdau S.A., a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM) desfrutou de considerável estabilidade durante o período estudado. Felizmente, os pontos decisivos de mudança da instituição – a sua criação e as reformas da sexta edição – estão mais bem documentados, em grande parte por causa do contato que este autor conseguiu estabelecer com sua idealizadora e criadora, Maria Benites Moreno. As reformas da sexta edição estão documentadas em duas palestras que seu idealizador, o então diretor-presidente Justo Werlang, realizou em 2007 e 2017. A palestra de 2007 – ocorrida no mês de outubro, com a bienal em andamento – além de ser fonte contemporânea, ainda apresenta *slides* da apresentação de Werlang.

As fontes jornalísticas são surpreendentemente escassas e estéreis, com exceções notáveis. É apenas através delas que se pode entender, por exemplo, a opinião da crítica especializada de São Paulo. O arquivo do jornal gaúcho *Correio do Povo* oferece um contexto mais amplo de Porto Alegre da época – foi apenas através dele que o autor obteve informações sobre a movimentação do setor turístico ao redor da BAVM e da influência da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva na visita de recorde da quarta edição, para citar dois exemplos. Eventuais entrevistas com os diretores-presidentes e curadores gerais trazem informações importantes que não são encontradas em nenhum outro lugar. A partir da sexta edição, temos acesso aos *press kits*, com base nos quais derivaram quase todas as notícias sobre as BAVM que saíram na mídia gaúcha.

Existe uma quantidade razoável de fontes secundárias. Para esta pesquisa, foram consultadas 23 dissertações e teses que ou têm a Bienal do Mercosul como objeto principal ou dedicam um capítulo ou trecho significativo a ela. A maioria delas são da área da teoria da arte ou da educação artística. Existem exceções notáveis: a dissertação sobre mercado de arte de Porto Alegre de Felipe Bernardes Caldas, *O Campo Enquanto Mercado: Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*, possui uma extensa e íntima entrevista com Justo Werlang nos

seus anexos, e a dissertação de Gabriela Kremer Motta, *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*, possui quase duzentas páginas de entrevistas com pessoas envolvidas nas quatro primeiras edições, incluindo artistas. Também as entrevistas realizadas por Helena dos Santos Moschoutis, que, em sua dissertação de mestrado, chegam a superar, em número de páginas, a própria pesquisa. Alguns destes pesquisadores participaram diretamente de alguma edição da BAVM.

Não obstante a quantidade de pesquisas científicas, a principal fonte secundária aqui utilizada é o livro *História Concisa da Bienal do Mercosul*, publicado em 2005 pelo curador adjunto da V BAVM, Gaudêncio Fidelis. Este documento – possivelmente publicado como forma de comemoração da inauguração do Núcleo de Documentação e Pesquisa da FBAVM – é o mais próximo de uma história oficial da BAVM até o período da sua publicação. Seu autor teve acesso a pessoas e documentos que, em conjunto, nenhum dos pesquisadores aqui mencionados tiveram. Além do mais, este livro também é fonte primária da quinta edição.

O Núcleo de Documentação e Pesquisa – o arquivo da FBAVM – se revelou inacessível ao autor durante o período de realização deste trabalho. A alegação, em cada um dos anos, foi a de que a FBAVM não dispunha de funcionário competente para acompanhar e supervisionar o acesso de visitantes. Na última tentativa, em 2017, o então responsável pela administração rotineira da FBAVM, Volmir Luiz Gilioli, respondeu que o arquivo estaria indisponível por tempo indeterminado.

Pelo menos duas pesquisadoras tiveram acesso ao arquivo: Bruna Wulff Fetter (2008), que fez uma dissertação em Ciências Sociais, e Betina Silva Guedes (2015), que fez uma tese sobre os programas educativos. Curiosamente, Fetter já avisa no início de sua dissertação que não se esmiuçarà nos aspectos históricos da BAVM justamente por considerar o *História Concisa* (então relativamente novo) documentação suficiente.

Outras dissertações e teses sobre assuntos relacionados (*marketing* cultural, mercado de arte, leis de incentivo fiscal etc.) também foram consultadas, incluindo



um trabalho de conclusão de curso. Também foram examinados alguns artigos, com destaque aos relacionados diretamente à BAVM, de autoria de Bianca Knaak (uma das raras pesquisas da área de História) e um artigo esclarecedor e bem resumido da trajetória da internacionalização da Gerdau S.A.

Existe uma pequena coletânea de artigos de Frederico Morais – intitulada *Frederico Morais*, organizada por Silvana Seffrin – que ilustra de maneira satisfatória a sua trajetória enquanto teórico e curador. Os artigos finais remetem diretamente à I BAVM. O artigo do curador-geral da quinta edição, Paulo Sergio Duarte, para a *Revista Z* dá uma rara oportunidade ao historiador da BAVM de entender o estado da arte dos curadores da época. além disso, geralmente, os catálogos já incluem textos e até mesmo artigos do curador-geral e de sua equipe.

O sistema SalicNet, do Ministério da Cultura, oferece a documentação completa dos valores envolvidos em cada BAVM, desde a primeira edição, mas apenas relativos à Lei Rouanet. O sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul possui apenas os valores totais. Dada a predominância dessas duas leis no financiamento das BAVM, é possível aferir a quase totalidade dos valores envolvidos em cada edição com base nesses dois sistemas.

Quando necessário, foram utilizadas outras fontes para obtenção de dados numéricos relevantes, especialmente relativos à economia. Estes estão todos citados na bibliografia.

Esta dissertação é estruturada em dois níveis: duas seções (“fases”) – cada uma contendo cinco edições contínuas, portanto dividindo o período em dois – e doze capítulos – um introdutório, um conclusivo e dez para cada uma das edições da BAVM.

Tanto nas duas palestras quanto na entrevista a Caldas, Justo Werlang afirma que a VI BAVM (2007) marcava o início de uma nova fase da instituição porque a antiga fase havia “se esgotado”. Suas reformas se diferenciam das de Renato Malcon (2003) pelo fato de também afetarem a estrutura da curadoria que, ao que tudo indica, perduraram praticamente inalteradas até a X BAVM (2015). Tais reformas, no

entanto, não aniquilaram de vez o paradigma fundado pela I BAVM por razões que fugiam ao seu controle, resultando numa tensão de natureza político-ideológica que culminaria na fatídica décima edição. A divisão em duas seções serve, portanto, para dar ênfase na importância dessas reformas e na força do projeto original – mas não devem ser consideradas como nada mais que um dispositivo mnemônico.

A divisão em edições, além de natural, é inevitável. Em primeiro lugar, porque esse é o tempo real do objeto: a FBAVM opera de edição em edição. Em segundo, porque as fundações lançadas pelo projeto da I BAVM não foram suprimidas de uma vez e nem se alteraram em uma única direção, o que torna necessária a análise de uma edição de cada vez e em ordem cronológica. Em terceiro lugar, porque houve forças externas e pontuais contrárias a essa tendência, que só podem ser explicadas e entendidas analisando o período em sequência cronológica.

A X BAVM marca o fim do período aqui estudado porque é a última que tem a Gerdau S.A. como mecenas e é a síntese da contradição entre a filosofia do projeto original e as oito edições seguintes (consagradas a nível institucional a partir da sexta edição). Na primeira fase, os curadores se opuseram ao projeto de Frederico Moraes trabalhando em cima de sua estrutura curatorial – que se caracterizava por salas por países membro do Mercosul e uma outra parte unificada. Na segunda fase, outra estrutura curatorial foi fundada pelas reformas de Justo Werlang. Na décima edição, no entanto, essa relação se inverte: um curador-geral que concordava com Frederico Moraes. Após a décima edição, a BAVM sobreviveu de forma significativamente distinta, essencialmente como uma bienal municipal de temática muito mais generalizada. Ela também foi um ponto final elegante para fins historiográficos, pois foi a última edição antes do golpe de Estado de 2016, que pode ter finalizado ou desfigurado permanentemente a Sexta República Brasileira; inclusive, o destino da BAVM pode ter sido sintoma deste acontecimento histórico.

## **SEÇÃO 1 – FASE LATINO-AMERICANA**

## 1 – O nascimento da Bienal de Artes Visuais do Mercosul

A Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) foi idealizada em 1994, com base em um projeto realizado em julho daquele ano<sup>1</sup> pela produtora cultural argentina radicada no Brasil Maria del Socorro Isabel Benites (Maria Benites Moreno). Esse projeto consistia em uma bienal do Cone Sul<sup>2</sup>. Nessa ocasião, durante um voo de São Paulo a Porto Alegre, ela se encontrou com Jorge Gerdau Johannpeter, presidente da Gerdau S.A. (empresa do ramo do aço no Brasil, sediada em Porto Alegre<sup>3</sup>), Jaime Sirotsky, da família dona do grupo RBS (emissora de televisão afiliada à Rede Globo no Rio Grande do Sul) e um empresário da Petróleo Ipiranga<sup>4</sup>.

Fidelis (2005) dá a entender que o encontro no voo foi por acaso, mas, em entrevista, Maria Benites Moreno afirma que o voo era de retorno a uma visita à Bienal Brasil Século XX, a qual ela visitou com o intuito de conhecer e obter cópias dos catálogos da exposição. Sua intenção era levar essa exposição à capital gaúcha – mais especificamente ao Espaço Cultural Edel, que ela dirigia na época. Nesse voo foi discutida a viabilização dessa exposição em particular, e não aquilo que viria a ser a BAVM, como afirmam as fontes oficiais<sup>5</sup>.

Tal exposição realmente ocorreu – em junho de 1994 – e, de acordo com Benites Moreno, foi um “verdadeiro sucesso”<sup>6</sup>. Ela então retomou o contato com Jorge Gerdau Johannpeter para discutir a “nossa Bienal” (i.e., a de Porto Alegre)<sup>7</sup>. Ao que

---

1 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 36.

Em entrevista (ver *Anexo*), Maria Benites Moreno disse que o projeto é de julho de 1994, pouco antes de ir à Alemanha, em agosto de 1994.

2 *Ibidem*.

O chamado “Cone Sul” geralmente abarca Brasil (regiões Sudeste e Sul), Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile.

3 *Ibidem*, p. 43-44.

4 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018. Em FIDELIS (2005) consta apenas o nome de Jorge Gerdau Johannpeter no voo. Todas as entrevistas com o autor estão no *Anexo*.

5 Me refiro aqui não apenas a FIDELIS (2005), mas também ao texto de Justo Werlang no catálogo da I BAVM. A versão da artista plástica Maria Tomaselli (apud KREMER MOTTA, 2005) mais ou menos corrobora a versão de Benites Moreno.

6 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018.

7 *Ibidem*.

parece, o “encontro no voo” estava longe de ter sido fortuito: ao contrário do que a *História Concisa* dá a entender, Maria Benites Moreno era uma pessoa conhecida no meio cultural de Porto Alegre. No seu currículo<sup>8</sup> consta que foi Coordenadora-Geral do Projeto Cultural Iochpe entre 1987 e 1989, assessora do Projeto Cultural Edel (na produção e coordenação executiva de eventos culturais) entre 1990 e 1991 e diretora da mesma instituição entre 1992 e 1994.

De acordo com Fidelis, existiram, efetivamente, três versões do projeto (anteprojetos). A versão mais antiga do projeto em posse de Maria Benites Moreno no momento da entrevista é posterior ao 1º abril de 1996 (a data mais avançada citada no documento), mas anterior à contratação de Frederico Moraes (agosto de 1996): se a versão de Fidelis for historicamente precisa, provavelmente se trata da terceira e última versão<sup>9</sup>.

Nela, já consta o nome definitivo do evento – “do Mercosul” –, mas ainda é possível verificar traços da ideia original, incluindo o uso do termo “do Cone Sul” em uma das páginas e a listagem original dos países participantes: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, tendo o Chile listado como “país convidado”. A condição do Chile como convidado claramente refletia a realidade da existência do Mercosul.

O caráter geopolítico do evento também é evidente: na condição de “co-promotores convidados”, constam as embaixadas dos quatro países participantes fora o Brasil, que promoveria o evento através do Ministério da Cultura e do Ministério das Relações Exteriores. Nos “objetivos”<sup>10</sup> consta a necessidade de “familiarizar o público com essas tendências e produções artísticas, com o intuito de formar (...)” e, assim, “colocar a importância do estado do Rio Grande do Sul como centro catalisador de uma produção plástica em nível internacional” e “promover a cidade de Porto Alegre e o estado com um evento de grande projeção dentro do panorama cultural internacional”. Também fica implícita uma concepção científica ou acadêmica de arte, pois tanto o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) quanto a Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul

---

8 Currículo de Maria del Socorro Isabel Benites (Maria Benites Moreno). Arquivo pessoal do autor.

9 Versão do projeto da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1996. Arquivo pessoal do autor.

10 O documento não é paginado.

(FAPERGS) são listadas também na condição de “co-promotores convidados”. Além disso, é mencionado como o primeiro objetivo do projeto “dar a conhecer criações artísticas de diversas tendências (...) com a mais ampla discussão teórica”.

O projeto também deixa evidente seu caráter conciliatório da comunidade artística para com os empresários locais. Na “justificativa” é possível observar a linguagem formal de instituições que afirmam agir em nome do interesse público, ao afirmar que “a criação de uma Bienal de Artes Visuais pode promover, em nível nacional e internacional, não só amplamente, mas continuamente, a imagem da produção social gerada no Rio Grande do Sul.” Essa “produção social” é “um poderoso mecanismo gerador de Relações Sociais que não se esgotam na esfera da arte, mas atingem os mais diversos setores da organização social.”

Em termos de produção de evento, a ideia da BAVM era bem simples e direta: com base nos países participantes, mostrar “um panorama das novas tendências contemporâneas”. Também era prevista a participação de artistas, pelo menos, das linguagens de música, poesia, dança, teatro e literatura. Não é especificado de qual forma se daria tal participação.

O evento se dividiria em cinco partes: “seminários, oficinas e mesas redondas sobre várias técnicas das artes”, “evento comemorativo à abertura da Bienal”, “exposições” – divididas em “núcleo histórico” (“salas especiais, determinadas pela curadoria”) e núcleo contemporâneo (os artistas convidados pelos países participantes) –, “núcleo educativo” (“espaços para interação com o público, dentro de propostas pedagógicas avançadas”), e um “simpósio internacional, com a presença de personalidades internacionais ligadas às artes”.

Fica claro no projeto que Maria Benites Moreno sempre teve a intenção de realizar cada edição da BAVM em locais espalhados por Porto Alegre ao invés de num edifício único, implicitamente para promover o turismo na cidade, como é possível deduzir da justificativa do projeto. Mais locais de realização do evento, maior trânsito de visitantes por diversos locais da cidade, maior a renda vinda do turismo. O

caráter multifacetado da BAVM sempre foi ressaltado – indo ao ponto da ambição de influir “no gosto e nos costumes” do povo do Rio Grande do Sul.

Em uma página do documento, intitulada “informações complementares”, consta uma pequena lista de observações importante para o entendimento do que viria a ser a Bienal de Artes Visuais do Mercosul da segunda edição em diante: é mencionado que a expectativa de público era de 500 mil visitantes (ainda antes da inauguração da I BAVM, esse número seria revisto para 1 milhão) e que um número tão inflado – Porto Alegre tinha pouco mais de 1,2 milhão de habitantes na época – seria consequência dos diversos locais de realização do evento. Também já estavam previstas a realização de intervenções urbanas e obras permanentes em espaços públicos de Porto Alegre (obras sob comissão), a realização de cursos e oficinas para crianças e idosos, a formação de um corpo de monitores e uma logística para visitas escolares de turmas de todo o estado.

A versão do projeto original de Maria Benites aqui citada certamente se trata de um documento em estágio avançado de negociação com as partes relevantes do processo: é possível deduzir isso devido à existência da lista de patrocinadores. Em entrevista, ela admitiu que foi extremamente pragmática nas mudanças de seu projeto para que ele pudesse, realisticamente, sair do papel.

A intenção primordial de Maria Benites Moreno era a de dar seu “presente para Porto Alegre”, realizar uma “bienal gaúcha”. A adoção do termo “Bienal do Cone Sul” aparentemente foi pragmática<sup>11</sup>. Em trecho cortado da entrevista a Gaudêncio Fidelis, Maria Benites Moreno disse que:

Porto Alegre não é uma metrópole, é uma grande cidade, com uma vida muito “de relações”, onde tudo tem que ser digerido lentamente. Por outro lado, tem uma vocação de ser centro e lugar de fazer histórias, ou seja, a contradição é muito grande: a minha sorte foi a de ter o projeto certo, no lugar certo na hora certa. O Mercosul nesse momento era uma saída muito boa para a economia gaúcha, e ao mesmo tempo os outros países integrantes estavam ansiosos por estabelecer relações tudo sobre (sic) no meio artístico porque, no início dos anos 90, houve uma descoberta das potencialidades das

---

11 Nas palavras dela: “nessa época começava a se falar do Cone Sul, do Capital Cultural, do recém-criado Mercosul” (entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018.).

artes latino-americanas. Quer dizer, a Bienal do Mercosul deveria ser apoiada pela maior quantidade possível de segmentos da sociedade, partindo da compreensão de que projetos desse tipo devem ser assumidos pela sociedade como um todo.

A minha experiência tinha-me mostrado que as ideias, por melhores que elas sejam, se não são fortemente atadas à realidade, não vigoram. A criação de um Conselho de Administração que tivesse empresários, personalidades da cultura e governo foi a forma de apoiar esta ideia na sociedade, tanto a civil quanto a pública.<sup>12</sup>

Por parte dos artistas porto-alegrenses, movimentação em torno de um projeto de intercâmbio latino-americano certamente já existia<sup>13</sup>. Mais especificamente, Maria Benites Moreno conseguiu o apoio de um grupo de artistas que se reunia num ateliê aberto – o EPC, Eucaliptos Panela Center – que também discutia a possibilidade de uma rede de intercâmbio com outros países da região. Esses artistas eram Caé Braga, Gustavo Nackle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti<sup>14</sup>.

O ingrediente faltante eram os recursos materiais e financeiros. Sua superação requeria apoio dos empresários locais e, para um projeto da magnitude da BAVM, também do Estado<sup>15</sup>. Como já mencionado, Benites Moreno potencialmente já tinha apoio informal do principal empresário do Rio Grande do Sul, Jorge Gerdau Johannpeter, e é provável que a necessidade de seu envolvimento tenha sido decisiva para a consolidação de um dos aspectos mais especiais da BAVM: seu nome.

A década de 90 foi uma época de proliferação de blocos econômicos: o NAFTA (*North American Free Trade Agreement* – Tratado de Livre Comércio da América do Norte) surgiu em 1994 e a União Europeia, em 1993 (esta uma evolução do CEE – a Comunidade Econômica Europeia – de 1957, que, por sua vez, tem como embrião o BENELUX – união aduaneira entre Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo –, de setembro de 1944).

---

12 Entrevista de Maria Benites Moreno a Gaudêncio Fidelis, 2005. Arquivo pessoal do autor.

13 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 43-45.

14 FERREIRA, Paulo Roberto G., LIMA, Maria T. C. *A pasta cor-de-rosa e a Bienal*. In: *Jornal do MARGS*, nº 110, agosto de 2005, seção *Opinião*.

15 Entrevista de Maria Benites Moreno a Gaudêncio Fidelis, 2005. Arquivo pessoal do autor.



Em contraste com o que ele passou a representar geopoliticamente a partir dos governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2016), o Mercosul, nos primeiros anos do Plano Real (1995-1996), representava um dispositivo essencialmente neoliberal. Como o próprio Tratado de Assunção prevê, o Mercosul seria uma união aduaneira que rapidamente evoluiria para uma zona de livre-comércio<sup>16</sup>.

Conforme Benites Moreno revelou, ela utilizou os termos “Cone Sul” e, mais tarde, “Mercosul” simplesmente porque estavam na moda<sup>17</sup>. Sua bienal ideal era uma bienal de Porto Alegre (“gaúcha”), mas ela teve que ceder sua ideia à realidade para que tivesse alguma chance de êxito. Na época, isso não configurava uma contradição muito acentuada, pois a perspectiva poderia ser adaptada para colocar Porto Alegre na posição de futura metrópole do Cone Sul/Mercosul<sup>18</sup>. Coincidência ou não, a mudança de terminologia – de “do Cone Sul” para “do Mercosul” – ocorreu justamente na primeira versão do projeto encaminhada formalmente ao Governo do Estado.

Jorge Gerdau Johannpeter, empresário do ramo do aço, certamente teria muito a lucrar com a união aduaneira em si e, por associação, com a vinculação do nome do bloco a uma atividade de *marketing* da sua empresa. A Gerdau S.A., apesar de ser uma empresa familiar centenária que se consolidou como uma das maiores fabricantes de aços longos no Brasil entre as décadas de 1950-1970, só iniciou seu processo de internacionalização a partir da década de 1980, com um projeto-piloto no Uruguai<sup>19</sup>.

Foi apenas durante a década de 1990 que ela se expandiu para as economias vizinhas, em especial após a estabilização monetária do Plano Real (1994)<sup>20</sup>. A expansão pelo Mercosul, no entanto, sempre foi vista como uma ponte para a terra

---

16 Um resumo dessa mudança de identidade – ou crise existencial – do Mercosul pode ser encontrado em BUDINI, Terra. *Encontros com o Mercosul: a atuação de organizações da sociedade civil brasileira na integração regional*. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: FFLCH-USP, 2015. capítulos 2 e 3.

17 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 18 ago. 2018.

18 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 44 e 50.

19 MACADAR, Beky M. B. *A internacionalização de grandes empresas brasileiras e as experiências do Grupo Gerdau e da Marcopolo*. Porto Alegre: Ensaios FEE, v. 30, n. 1, p. 7-34, maio 2009.

20 Ibidem.

prometida – os EUA –, e o Plano Real, apesar de ter fornecido segurança monetária, não resolveu o problema da facilidade de financiamento (o ano de 1995, por exemplo, fechou com uma taxa de juros real de cerca de 30%<sup>21</sup>). Em 1999, a Gerdau finalmente conseguiria entrar no mercado americano, com a aquisição do controle da Ameristeel – fruto de um longo processo que se iniciou com a compra de uma siderúrgica canadense em 1989, a Courtice Steel<sup>22</sup>.

Não seria apenas a Gerdau S.A. a se beneficiar com a criação do Mercosul: durante os seus primeiros anos, correspondentes à era neoliberal do Mercosul (1990-1994)<sup>23</sup> e à fase de redução progressiva – de 7% ao ano – das tarifas de importação/exportação entre os países-membros (1991-1995/6) –, o setor produtivo privado brasileiro viu subir suas exportações para os outros países-membros, visto que o Brasil possui o parque industrial mais avançado e completo do Mercosul, condição de que goza desde a “era Vargas” (1930-1945)<sup>24</sup>. Já em 1994, o comércio total do Brasil (importações + exportações) com o resto do Mercosul correspondia a 64% do total naquele ano (US\$ 80 bilhões de US\$ 124 bilhões), comparado a 30% da Argentina e 6% de Paraguai e Uruguai<sup>25</sup>. Nos quatro primeiros anos de vida do Mercosul o comércio intrazonal cresceu a uma taxa anual média de 28%, o que, em termos absolutos, significou um salto de 8,5% do comércio total dos países-membros, em 1990, para 18,45% do total em 1994<sup>26</sup>.

---

21 Sobre a centralidade das elevadíssimas taxas de juros para o Plano Real, ver FILGUEIRAS, Luiz. *História do Plano Real*. São Paulo: Boitempo, 2000.

22 MACADAR, Beky Moron Barmaimon. *A internacionalização de grandes empresas brasileiras e as experiências do Grupo Gerdau e da Marcopolo*. In: Ensaio FEE, v. 30, n. 1, maio 2009. p. 7-34.

23 Ver ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento histórico do Mercosul: panorama de 20 anos*. In: Revista Digesto Econômico, março/abril/maio 2011. p.68-82.

24 MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul (da Tríplice Aliança ao Mercosul)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

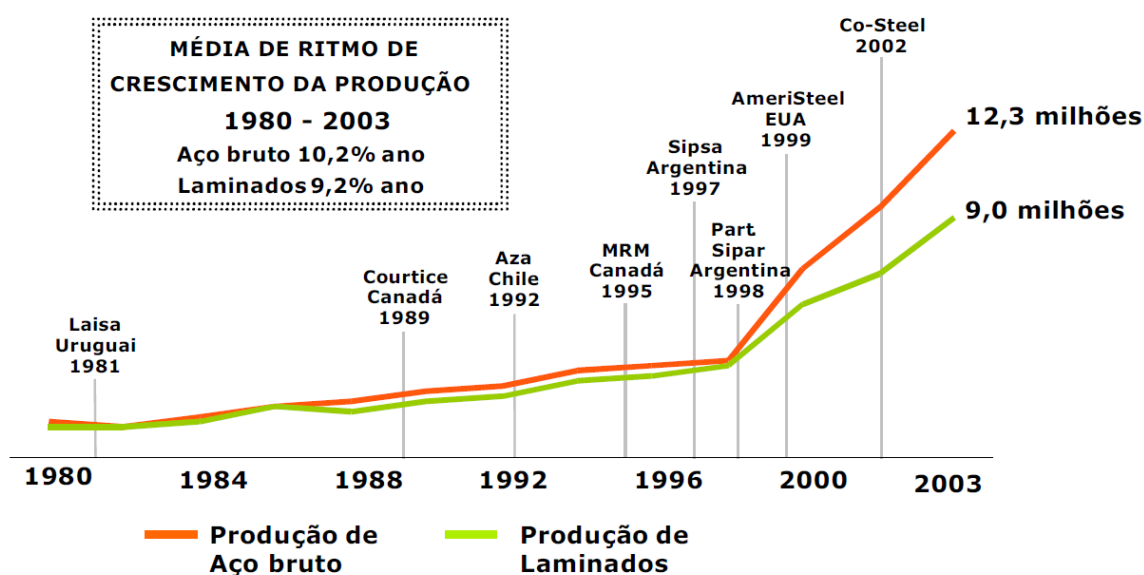


Figura 1: aquisições da Gerdau até 2003 e crescimento da produção. Fonte: BARBOSA, Fábio José, *A internacionalização do Grupo Gerdau: um Estudo de Caso*. Rio de Janeiro: PUC, 2004. p. 86.

Por outro lado, a partir do final da década de 80, abriu-se um debate entre profissionais do mercado de arte sobre como deveria se dar a expansão do mesmo. Havia aqueles que defendiam a abertura imediata ao mercado mundial e aqueles que defendiam a abertura de um mercado latino-americano<sup>27</sup>.

Tal debate foi, aparentemente, interrompido pela crise do início dos anos 90, que interrompeu o *boom* do mercado de arte brasileiro dos anos 80. Mas ele deixou certos frutos, um deles sendo a primeira tentativa de descentralização do mercado de arte brasileiro, para fora do eixo Rio-São Paulo, numa retórica regionalista e anti-hegemônica<sup>28</sup>. Porto Alegre e Recife foram duas das cidades que se beneficiaram desse processo, e suas comunidades artísticas acabaram incorporando esse discurso descentralizador, como a própria Maria Benites Moreno. Sabe-se que esse debate certamente “migrou” a Porto Alegre no final da década de 80, pois Fidelis

27 Essa história é contada de passagem por BERTOLOSSI, Leonardo. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2014.

28 Ver BERTOLOSSI, Leonardo. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2014.

(2005) menciona três encontros de um evento denominado ELAAP (Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas) na cidade, em 1989, 1990 e 1996. A pauta dos ELAAP foi exatamente a registrada por Bertolossi (2014): a criação de um intercâmbio constante e intenso de artes e crítica de arte na América Latina<sup>29</sup>.

Daí não haver nenhuma evidência documental sobre algum estranhamento sobre o nome ou a mudança de nome daquilo que viria a ser a BAVM: a incorporação regional estava enraizada tanto do lado do empresariado quanto do lado dos artistas, curadores e produtores culturais. A novidade foi justamente a criação do Mercosul, que deu a essa ideia um grau de concretude inédito.

Independentemente dos pormenores das motivações e negociações entre Maria Benites Moreno e Jorge Gerdau Johannpeter, o apoio acabou se concretizando. Mas expôs de antemão a diferença hierárquica que havia entre artistas e empresariado. Bastante ilustrativo disso foi a primeira reunião de planejamento da BAVM – entre o Governador do Estado, o Secretário da Cultura, outras autoridades do Governo do Estado, os artistas e empresários interessados –, realizada na residência de Jorge Gerdau Johannpeter<sup>30</sup>, e não em um edifício do Estado. Nessa reunião, ficou claro que a bienal só seria possível com o suporte material do empresariado gaúcho, que, com tamanho poder de barganha, poderia convertê-la numa oportunidade de investimento na área cultural e artística, sob a égide da estratégia do “*marketing cultural*”<sup>31</sup>. José Luiz do Amaral Neto, então diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV), disse nesta reunião que:

...investir em uma bienal, associar o nome de uma empresa, de uma instituição, de um Estado à realização de uma Bienal Internacional de Artes Visuais significa investir na criação de um poderoso mecanismo gerador de relações sociais que não se esgotam na esfera da arte, mas atingem os mais diversos setores da organização social.<sup>32</sup>

---

29 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 29-31 e 42.

30 Ibidem, p. 38.

31 Ministério da Cultura. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, MinC: 1995. p. 7 e 9.

32 Ibidem. Esta fala foi publicizada na forma de ensaio no jornal Zero Hora, pelo próprio José Luiz do Amaral em AMARAL, José Luiz. *As artes visuais integram a economia*. In: Zero Hora, caderno Cultura, 11 mar. 1995.

Tal afirmação de José Luiz do Amaral Neto indicava um momento específico da política cultural no Brasil, relativamente novo e intrinsecamente ligado ao surgimento do Mercosul. Em 1995, foi impresso e distribuído a empresários um folheto intitulado *Cultura é um Bom Negócio* (MinC, 1995), numa tiragem de 15 mil exemplares.<sup>33</sup>

Esse folheto é uma introdução da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) e da cultura do mecenato ao empresariado brasileiro:

Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de *marketing*, tanto em termos institucionais como, em alguns casos, inclusive na alavancagem de produtos. Este resultado, aliado aos benefícios fiscais faz da parceria iniciativa privada/produtor cultural um mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário. [...] Isto é que faz do investimento em cultura um bom negócio.<sup>34</sup>

Embora a Lei Rouanet já existisse desde 1991, foi a partir desse marco simbólico que leis de incentivo fiscal se proliferaram por estados e municípios no Brasil<sup>35</sup>. Como já exposto anteriormente, uma lei de renúncia fiscal para a Cultura do Estado (a futura LIC-RS) já vinha sendo combinada com o empresariado pelo menos desde dezembro de 1995, data que corrobora com a hipótese de influência da ideia por trás da cartilha naquele período: foi por mera questão operacional que ela passou na Assembleia em meados de 1996, e não já em 1995.

Com a nova configuração política e econômica simbolizada por *Cultura é um bom negócio*, é inaugurada uma nova concepção de “cultura”: o investimento em atividades culturais como um tipo de *marketing*, “mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário” (p. 7).

No âmbito gaúcho, coube ao governador Antônio Britto – recém-eleito em 1995 (PMDB-RS, 1995-1998) – articular essa nova política cultural no estado. Ele se

---

33 AUGUSTIN, André Coutinho. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. TCC (Graduação em Economia) – Faculdade de Ciências Econômicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 45.

34 MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MinC, 1995. p. 7.

35 Ver AUGUSTIN, André Coutinho. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. TCC (Graduação em Economia) – Faculdade de Ciências Econômicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

revelou fundamental para o desengavetamento do projeto, através do seu Secretário da Cultura, o escritor Carlos Jorge Appel.

Em janeiro de 1995, Maria Benites Moreno foi contatada por Maria Elena Pereira Johannpeter, que lhe pediu uma cópia do projeto (a segunda versão). Benites Moreno lhe enviou tal cópia por fax<sup>36</sup>. Pereira Johannpeter então agendou uma reunião, “nos jardins de sua casa”, entre o governador Britto, Appel e empresários e artistas gaúchos<sup>37</sup>. Dado que o fax é datado do dia 30 de janeiro, caso Fidelis esteja correto, então é muito provável que tal reunião tenha ocorrido no início de fevereiro<sup>38</sup>. A intenção de tal reunião foi simplesmente apresentar a ideia da BAVM e, de acordo com Benites Moreno, Pereira Johannpeter ligou de volta às 7h30 do dia seguinte para informá-la de que foi um sucesso tanto de presença quanto de apoio.

Em maio do mesmo ano, Britto empossou uma comissão técnica cuja tarefa era formular uma bienal em 90 dias, sob supervisão da Secretaria da Cultura, designando como membros José Luiz do Amaral Neto (Coordenador); Maria Aparecida Dias Moraes e Rubem Carlos de Castro Filho (indicados pelo Governo do Estado); Eduardo de Souza Boese, Margarete Costa Moraes e Vera Regina Pellin D’Ávila (indicados pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre); Ana Norogrande, Carlos Carrion de Britto Velho e Maria Tomaselli Cirne Lima (indicados pela Comissão Estadual de Artes Visuais); Décio Saraiva de Moraes, José Paulo Soares Martins e Maria Thereza Druck Bastide (indicados pelo empresariado)<sup>39</sup>.

Essa comissão seria substituída por outra em 31 de julho de 1995, dessa vez composta por Ana Norogrande, Carlos Carrion de Britto Velho, Maria Tomaselli Cirne Lima, Vera Regina Pellin d’Ávila e José Luiz do Amaral Neto. Em agosto de 1995, a comissão passou a ser formada por Ana Norogrande, Carlos Carrion de Britto Velho, Cláudio Gilberto Ely, Eduardo de Souza Boese, José Luiz do Amaral Neto, José Paulo Soares Martins, Luis Teixeira, Maria Aparecida Dias Moraes, Maria Thereza

36 Essa cópia, caso ainda exista, provavelmente é a única existente, pois o arquivo original foi corrompido por um vírus de computador, conforme Maria Benites Moreno confidenciou em entrevista com Fidelis (2005).

37 Entrevista de Maria Benites Moreno a Gaudêncio Fidelis, 2005. Arquivo pessoal do autor.

38 Visto que a presença de José Luiz do Amaral não é mencionada, pressupõe-se que não se trata da mesma reunião da citação anterior.

39 Diário Oficial de 18/05/95.

Druck Bastide, Maria Tomaselli Cirne Lima, Rubem Carlos de Castro Filho e Vera Regina Pellin D'Ávila. Essa comissão, supostamente, propôs ao Governo do Estado a formação de uma fundação de direito privado, aquilo que viria a ser a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM)<sup>40</sup>. Nenhuma das fontes revela por que Britto substituiu as comissões, mas, a julgar pela superposição de nomes, a questão pode ter sido de natureza puramente burocrática, uma vez que nomes que puderam comparecer antes não poderiam comparecer depois; ou então, através da primeira comissão, tenham se trocado informações úteis e convidado outros nomes para a comissão seguinte.

Em setembro, Maria Benites Moreno voltou ao Brasil a convite da Universidade Federal de Santa Maria e retomou seu contato com o time de artistas envolvidos no projeto. Eles lhe informaram que o apoio de Appel e de José Luiz do Amaral Neto (na época, diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais – IEAV) já estava garantido. Ela então passou a utilizar uma sala do Instituto Hispano Hablantes (segundo ela, o instituto era de propriedade de suas filhas), equipada com um computador e uma linha telefônica<sup>41</sup>. Na prática, já começava a produção da I BAVM.

Em novembro, o empresário local Justo Werlang procurou Maria Benites Moreno porque tinha ouvido falar do projeto e afirmou ter interesse, por ser colecionador de arte gaúcha. De acordo com a versão de Benites Moreno, ela ofereceu a Jorge Gerdau Johannpeter o posto de presidente da Bienal, que recusou por falta de tempo. Por indicação de Gerdau Johannpeter, Maria Benites Moreno então ofereceu a presidência a Justo Werlang, em reunião que, de acordo com ela, contou com a presença de Vera Regina D'Ávila, Jorge Gerdau Johannpeter, Maria Elena Pereira Johannpeter, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Elsa Fernandes Costa, Carlos Carrion de Britto Velho e Maria Tomaselli Cirne Lima<sup>42</sup>. Esse encontro, embora mencionado na entrevista, não consta na versão de Fidelis.

---

40 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 39 e 45.

41 Entrevista de Maria Benites Moreno a Gaudêncio Fidelis, 2005. Arquivo pessoal do autor.

42 Ibidem.

Em 1º de dezembro de 1995, o Governador do Estado nomearia a Comissão Organizadora da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, cuja função foi a de indicar o 1º presidente da Bienal de Artes Visuais do Mercosul e sugerir a composição de um Conselho Deliberativo. Por indicação de Jorge Gerdau Johannpeter, foi nomeado presidente, em 12 de dezembro de 1995, Justo Werlang<sup>43</sup> – desta vez, em caráter oficial. De acordo com a versão de Maria Benites Moreno, a verdadeira importância dessa reunião de dezembro foi a oficialização da intenção do Governo do Rio Grande do Sul em contribuir com um fundo perdido de R\$ 1 milhão, bem como com a promessa de uma Lei de incentivos fiscais a ser aprovada no ano seguinte (1996).

A versão de Justo Werlang adiciona alguns detalhes: nessa reunião, Appel tinha preparado três listas – uma de galeristas, outra de empresários e outra de artistas – e lhe disse pessoalmente que ele era o único nome relacionado nas três. Ele teria sido, nessa condição, aclamado por todos, embora ele mesmo não quisesse a presidência. Ainda de acordo com Werlang, ele só aceitou o cargo pelo bem do projeto e do interesse comum<sup>44</sup>.

De qualquer forma, o Governo do Estado então propôs, em janeiro de 1996, que a comissão que nomeou o presidente se convertesse no próprio Conselho Deliberativo, com a adição de alguns membros do Estado<sup>45</sup>. Tão grande a força relativa do empresariado que Carlos Jorge Appel pediu pessoalmente a Werlang que escrevesse o estatuto do que viria a ser a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM)<sup>46</sup>. De acordo com a versão de Maria Benites Moreno a Fidelis, foi ela quem escreveu o estatuto, junto com Justo Werlang<sup>47</sup> – sem a previsão do cargo de diretor superintendente que ela ocuparia na I BAVM. A justificativa de Benites Moreno para tamanha delegação de poder foi a de que, como já estava de mudança para a Alemanha na época, ela não tinha ou não julgava ter força e legitimidade

---

43 Ibidem, p. 45. WERLANG (2017) corroborou a versão de Gaudêncio Fidelis.

44 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

45 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 45-46.

46 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

47 Cópia do Estatuto da FBAVM. Arquivo pessoal do autor.



suficientes para sacramentar o cargo de diretor superintendente de modo a se consolidar no poder da nova instituição<sup>48</sup>.

Alegando que a presença de membros do governo, dada a natureza rotativa do mesmo, traria instabilidade à governança da Bienal e que a presença de artistas acarretaria num conflito de interesses – pois estes supostamente utilizariam a BAVM para expor suas próprias obras e a de seus amigos –, Werlang consolidou na redação do Estatuto da FBAVM um Conselho de Administração, composto por membros vitalícios vindos do empresariado<sup>49</sup>. Como resultado, “demitem-se” da Comissão os artistas Britto Velho e Maria Tomaselli. Em abril de 1996, foram definidos como membros instituidores Adelino Raimundo Colombo, Hélio da Conceição Fernandes Costa, Horst Ernst Volk, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, Sérgio Silveira Saraiva e William Ling<sup>50</sup>. Uma reforma no estatuto seria feita pelo presidente da segunda edição, de modo que todo o ex-presidente de uma edição da BAVM seria automaticamente eleito ao conselho administrativo<sup>51</sup>.

A partir daí começaria o processo de execução da BAVM propriamente dita: os sete membros instituidores se reuniram na sede do Grupo Gerdau em 3 de junho de 1996 – mesma data de nascimento do Estatuto da FBAVM<sup>52</sup>.

Em 11 de junho foi firmado um convênio com o Governo do Estado, que previa uma colaboração para a viabilização da infraestrutura. Este convênio previa um aporte de R\$ 1 milhão a fundo perdido<sup>53</sup>, além da cedência de duas salas onde até hoje funciona a sede da Fundação Bienal, do uso de duas linhas telefônicas, da cessão de dois estagiários, da cessão de espaços para realização das mostras e de

---

48 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018.

49 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 46. Werlang (2017) detalha ainda mais esse episódio, ao afirmar que o Conselho Deliberativo só não foi eliminado imediatamente porque o Secretário Appel deu a sua continuidade como condição para o que viria a ser a FBAVM. Werlang então criou o Conselho Administrativo (o conselho dos empresários), que, ele mesmo afirmou, tem o poder *de facto* na FBAVM, tornando o Conselho Deliberativo decorativo. Nas palavras dele: “formado por aqueles que podiam pagar a conta”.

50 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 46.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*, p. 39.

53 O mesmo que, de acordo com Benites Moreno, foi sacramentado pela reunião de dezembro de 1995.

infraestrutura de pessoal, pelo período de dois anos<sup>54</sup>. Esse convênio previa que a I BAVM tivesse início em abril de 1997 e durasse três meses (i.e., até junho). Ela acabou sendo inaugurada em outubro e durou dois meses – uma prática que se tornaria, com eventuais variações, tradição nas edições vindouras da BAVM.

Apesar de serem apresentados como membros eleitos, a lista de membros instituidores foi elaborada por Justo Werlang, Jorge Gerdau Johannpeter e José Paulo Soares Martins (formado em *marketing* e administração, trabalha atualmente como curador particular de Gerdau Johannpeter)<sup>55</sup>. Werlang, que estava na lista mas abriu mão para abrir espaço para mais um membro<sup>56</sup>, seria aceito futuramente, com a já mencionada mudança no estatuto durante a segunda edição. Os membros do Conselho de Administração, escolhidos diretamente pelos membros instituidores, também foram apresentados como membros eleitos, assim como os membros que seriam adicionados (também escolhidos pelos membros instituidores) no dia da instituição da FBAVM: 11 de junho de 1996<sup>57</sup>.

O Estatuto da FBAVM prevê cinco estruturas: um Conselho de Administração, um Conselho de Honra, um Conselho Deliberativo, um Conselho Fiscal e uma Diretoria Executiva.

O Conselho de Administração (CA)<sup>58</sup> é o núcleo da FBAVM e decide praticamente tudo, tendo inclusive o direito de definir a “filosofia da empresa”, dar o norte à curadoria. Ele é composto por sete membros vitalícios (os sete instituidores anteriormente citados), dois membros natos (o secretário da Cultura do RS e o presidente da Diretoria Executiva) e doze membros eleitos. Esses doze membros, no entanto, só podem ser eleitos pelos próprios membros do CA, e não há limite de

---

54 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 46.

55 Entrevista de Maria Benites Moreno a Gaudêncio Fidelis, 2005. Arquivo pessoal do autor.

56 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 46.

57 Os novos membros são Anton Karl Biedermann, Daniel Ioschpe, Eva Sopher, Fernando Pinto, Jorge Polydoro, Júlio Ricardo Andrighetto Mottin, Luiz Carlos Mandelli, Luiz Fernando Cirne Lima, Michael Ceitlin, Péricles de Freitas Druck, Raul Anselmo Randon e Renato Malcon. Todos fazem parte do empresariado gaúcho.

58 Estatuto da FBAVM, Seção Primeira. Arquivo pessoal do autor.

mandatos (que duram quatro anos cada). Dos 21 membros totais, um é eleito internamente presidente do CA e outro, vice-presidente.

O Conselho de Honra é meramente simbólico. Tem finalidade de “distinguir personalidades nacionais ou estrangeiras que, em consonância com os objetivos da Bienal do Mercosul, hajam se destacado, excepcionalmente, na promoção das artes visuais ou, genericamente, da cultura”<sup>59</sup>. Todos os seus membros são nomeados pelo CA.

O Conselho Deliberativo – aquela exigência de Appel que tanto desagradou Justo Werlang<sup>60</sup> – tem 19 membros (14 natos e cinco eleitos). Suas únicas atribuições são ratificar as decisões da Diretoria Executiva, opinar sobre relatórios de atividades e afins e outros assuntos que o CA quiser que ele opine<sup>61</sup>.

A Diretoria Executiva (DE)<sup>62</sup> é, na prática, a própria administração da BAVM. Possui até 9 membros: um presidente, três diretores institucionais e cinco diretores sem designação, cujo preenchimento de vagas não é obrigatório. A DE efetivamente deve fazer o que o CA deliberou, escolher a curadoria e contratar os serviços necessários para a produção da BAVM correspondente ao seu mandato (que é, naturalmente, de dois anos). O presidente é nomeado pelo CA.

O Conselho Fiscal tem seis membros, sendo três efetivos e três suplentes, e sua função é a de opinar e examinar os balanços e relatórios da DE<sup>63</sup>.

Notável no estatuto é a ausência do cargo do diretor superintendente – ocupado por Maria Benites Moreno na primeira edição da BAVM. Sua criação teve a clara intenção de acomodar sua criadora e foi gradativamente esvaziado até ser silenciosamente extinto. A função aparentemente ficou vaga nas três edições seguintes. Na quinta edição (2005) foi nomeada a professora e ex-reitora da

---

59 Estatuto da FBAVM, Secção Segunda, Art. 12. Arquivo pessoal do autor.

60 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

61 Estatuto da FBAVM, Secção Terceira, Art. 14. Arquivo pessoal do autor.

62 Estatuto da FBAVM, Secção Quarta. Arquivo pessoal do autor. Neste documento, consta “Secção Terceira”, mas este é claramente um erro de digitação, pois a Secção anterior também era a “Terceira”.

63 Estatuto da FBAVM, Capítulo V. Arquivo pessoal do autor.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Wrana Panizzi. Sua influência se restringia à Ação Educativa. Ela oficialmente deixou o cargo de superintendente antes mesmo da inauguração daquela edição<sup>64</sup>, e não há mais registros de outra pessoa ocupando esta função na BAVM.

### **1.1 – A Lei de Incentivo à Cultura do RS (1996) e a reforma da Lei Rouanet (1997)**

O que realmente viabilizou a BAVM enquanto instrumento concreto e longo de *marketing* cultural foram duas leis: a reforma da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) em 1997 e a criação da Lei de Incentivo Fiscal do Estado do Rio Grande do Sul, a LIC/RS (Lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996), em 1996. Esta última foi criada por causa da BAVM, que se orgulha, em seu *site* oficial, de ter acelerado a sua aprovação na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (em “tempo recorde”).

Criada em 1991, a Lei Rouanet seria, teoricamente, uma lei geral de fomento à cultura. Ela funda o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que, por sua vez, prevê três mecanismos de arrecadação para o investimento público da cultura: o Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico (FICART), o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e a renúncia fiscal para o patrocínio do setor privado (mecenato). Visto que o FICART nunca saiu do papel e o FNC é basicamente financiado e gerido diretamente pelo MinC – um ministério pequeno, de poucos recursos<sup>65</sup> – a Lei Rouanet se consolidou, *de facto*, como uma lei de incentivo fiscal<sup>66</sup>.

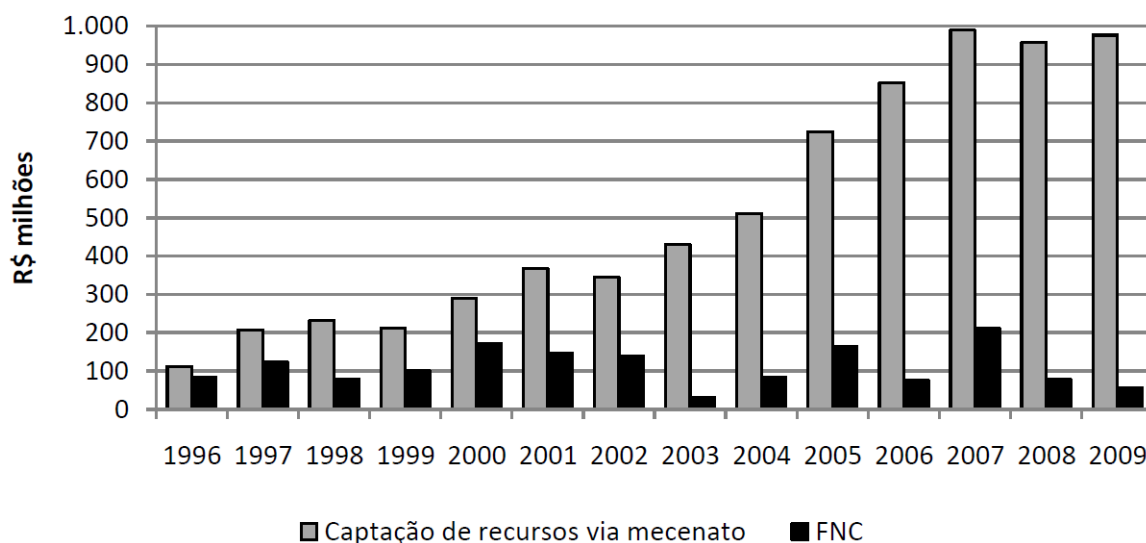
---

64 WRANA *deixa a Bienal*. Correio do Povo, 24 set. 2005. Acervo digital do Correio do Povo.

65 De acordo com Augustin, o MinC financiava, até 2009, cerca de 80% do valor total de todos os projetos agraciados pelo FNC – tudo a título de fundo perdido.

66 AUGUSTIN, André Coutinho, *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*, Porto Alegre, UFRGS, 2010, p. 43. MENEZES, Henilton. *Lei Rouanet: muito além dos (f)atos*. Brasil: e-galáxia, 2016.

**Gráfico 12 - Captação para mecenato e orçamento do FNC, 1996 a 2009.**



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Figura 2: Captação para mecenato e orçamento do FNC, 1996-2009. Fonte: AGUSTIN, p. 42.

Mesmo o mecenato da Lei Rouanet não foi eficaz antes de 1997. Criada em 1993, a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993) propiciava 100% de renúncia fiscal para o patrocinador mais o direito de classificar seu patrocínio na conta de despesas operacionais – do que resultava numa renúncia real de 132%. Como efeito, o Estado na verdade paga para o setor privado fazer *marketing* cultural por meio dessa lei. Visto que, na sua redação original, a Lei Rouanet conferia renúncia máxima de 40% (no caso da doação<sup>67</sup>) do Imposto de Renda (IRPJ), basicamente todo o mecenato era direcionado à Lei do Audiovisual<sup>68</sup>.

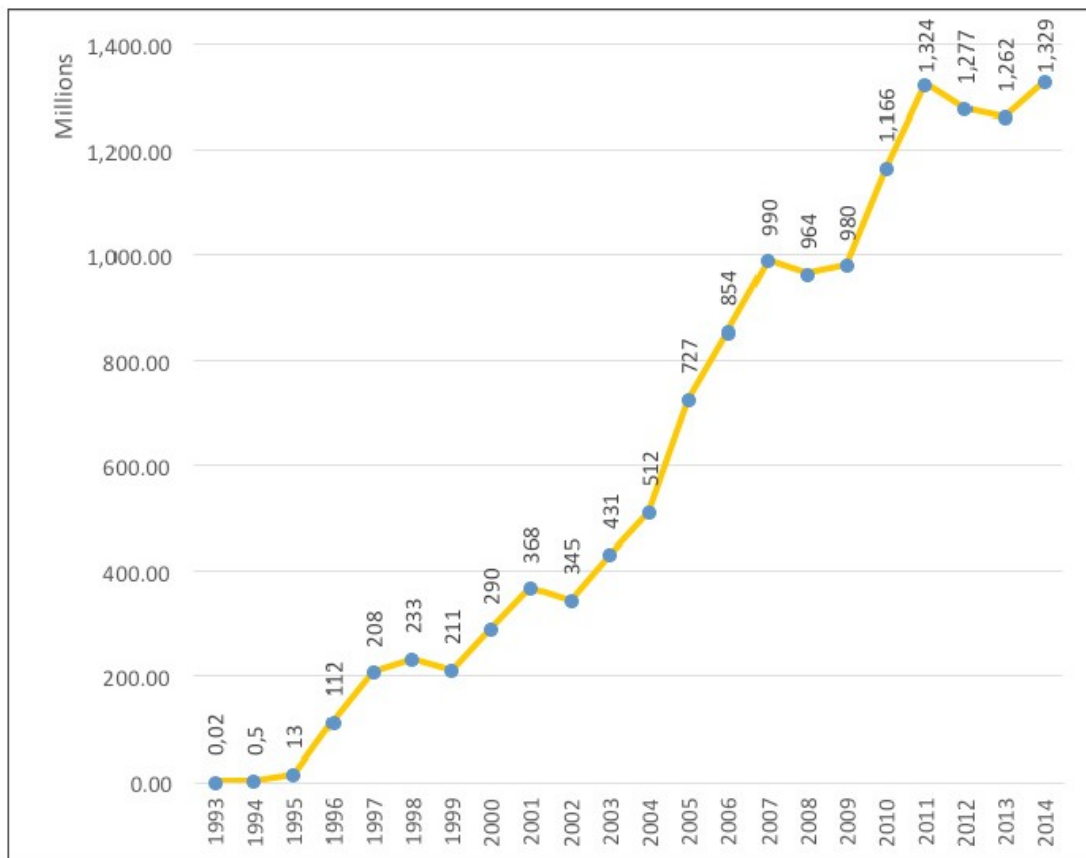
Em 1997 a Lei Rouanet foi reformada, conferindo 100% de renúncia fiscal, a fim de poder “competir” com a Lei do Audiovisual, embora sem a possibilidade de ser lançada como despesa operacional. Segundo a literatura sobre o assunto, o

67 O mecanismo do mecenato previa duas formas de renúncia: 1) patrocínio, no qual o patrocinador poderia utilizar até 20% do valor total do projeto em contratação de mídia para divulgação da sua marca e usufruir até 25% dos produtos finais do projeto (publicações, ingressos etc.), mais a renúncia de 30% do IRPJ e 2) doação, na qual o patrocinador não tem direito a divulgação de marca e usufruto do produto final nenhum, mas com renúncia de 40% do IRPJ. Contabilizando o lançamento como despesa operacional, os 30% viravam 64% e os 40% viravam 74%.

68 MENEZES, Henilton. *Lei Rouanet: muito além dos (f)atos*. Brasil: e-galáxia, 2016. cap. 4.2.

argumento na época era de que tal concessão era necessária como medida transitória, cujo objetivo era criar uma cultura de mecenato no Brasil. Seja como for, o mecenato da Lei Rouanet cresceu vertiginosamente após a reforma.

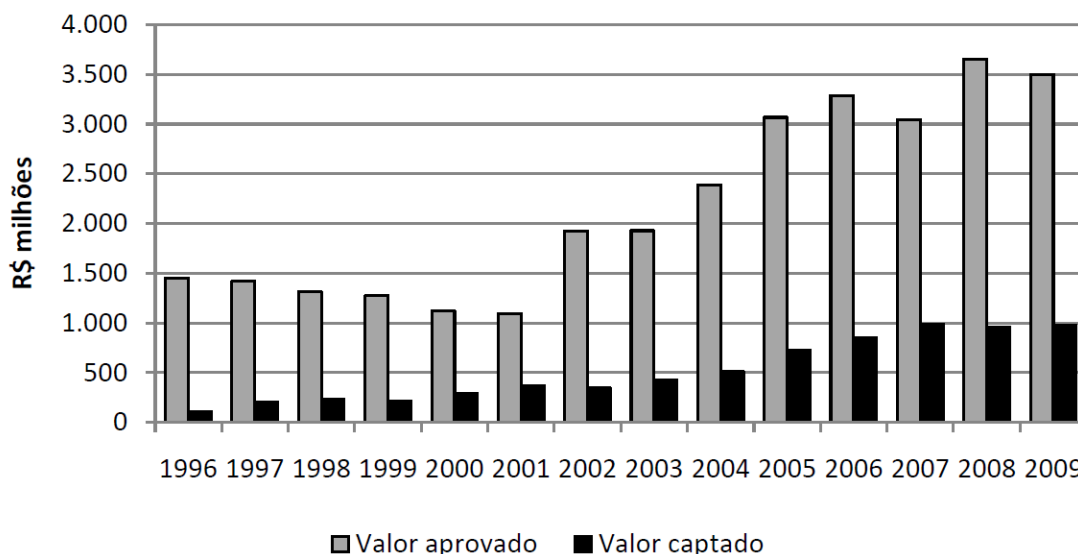
GRÁFICO 1 - LEI ROUANET - RECURSOS CAPTADOS(1993-2014)



Fonte: MinC - Salic, consulta em 05 jun. 2015.

Figura 3: Fonte: MENEZES, Henilton. Lei Rouanet: muito além dos (f)atos. Brasil: e-galáxia, 2016, cap. 4.2. Note-se a quase inexistência de recursos captados pela Lei Rouanet no período de 1993 até 1995, isto é, da criação da Lei do Audiovisual até o lançamento da cartilha *Cultura é um bom negócio*. Depois da reforma da Lei Rouanet, em 1997, o crescimento da captação foi vertiginoso: apenas a crise do real (1999-2001), a crise financeira mundial de 2008 e a crise brasileira de finais de 2011 interromperiam essa ascensão até pelo menos 2014 (último ano do gráfico). No entanto, cabe observar que entre 1995 e 1997 o crescimento manteve proporção e velocidade e que a correlação entre a situação geral da economia e a captação aparenta ser maior do que entre a isenção fiscal conferida e a captação. Isso provavelmente se deve ao fato de que a base de cálculo da isenção seja o lucro anual das empresas, e não o quanto realmente o empresário quer doar.

**Gráfico 13** - Valores aprovados e captados, mecenato: 1996 a 2009.



Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Figura 4: Valores aprovados vs valores captados, 1996-2009. Fonte: AUGUSTIN, p. 43. Nota-se a grande discrepância entre aquilo que é aprovado pela Lei Rouanet e o que é realmente captado. Mesmo muito abaixo do “potencial”, o mecenato ainda é muito maior que o FNC (*figura 2*). Também fica evidente que, mesmo após aprovados pelo CNIC (Conselho Nacional de Incentivo à Cultura – conselho máximo de avaliação de projetos, composto por membros especializados da sociedade civil da área), os projetos ainda têm que digladiar entre si pela atenção dos mecenas. A BAVM, portanto, goza de um privilégio que poucos projetos têm, que é a de preferência pessoal de um dos maiores utilizadores do mecenato.

Seguindo a cartilha *Cultura é um bom negócio* (1995), a Lei de Incentivo Fiscal do Rio Grande do Sul (LIC-RS) prevê a renúncia fiscal de até 75% do ICMS, isto é, opera em nível estadual o que o mecenato da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual fazem em nível federal, já que o ICMS é um imposto estadual<sup>69</sup>. A lógica através da qual as três leis operam subsume, portanto, toda a produção cultural (excluindo, evidentemente, aquelas que ocorrem sem qualquer mediação do Estado, financiadas pelos recursos pessoais dos próprios produtores) às necessidades do

69 Lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996. Disponível em: <[http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid\\_Tipo=TEXTO&Hid\\_TodasNormas=10503&hTexto=&Hid\\_IDNorma=10503](http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=10503&hTexto=&Hid_IDNorma=10503)>. Acesso em: 16 out. 2018.

grande capital<sup>70</sup>, uma vez que cada projeto ganha apenas a autorização para captação – a captação propriamente dita ocorrendo pela vontade exclusiva do patrocinador privado<sup>71</sup>.

A Gerdau S.A. utilizou-se fartamente da Lei Rouanet<sup>72</sup>, garantido a viabilidade e longevidade financeira da BAVM até a décima edição (2015).

---

70 Teoricamente, qualquer pessoa física ou pequena e microempresa pode se beneficiar da Lei Rouanet. No entanto, como essa lei proíbe empresas que pagam IRPJ de acordo com o lucro presumido – prática de empresas pequenas e micro – e pessoas físicas geralmente não têm tanta renda sobrando para projetos culturais, temos que, na prática, o mecenato só pode ser utilizado por grandes empresas.

71 AUGUSTIN, André Coutinho. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. TCC (Graduação em Economia) – Faculdade de Ciências Econômicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 69.

72 De acordo com dados levantados por AUGUSTIN (2010) referentes a 2009, o Grupo Gerdau gozou de renúncia fiscal no total de mais de R\$ 8 milhões – mais ou menos o custo total da BAVM da época (a sua sétima edição). Cabe ressaltar, no entanto, que nem todo esse valor vai para a BAVM, que conta com diversas fontes de captação privadas (basicamente venda de espaço publicitário, na faixa de R\$ 300 mil a R\$ 3 milhões – valores da 6ª edição) bem como, possivelmente, de renúncia fiscal de outras empresas do RS. No total, mais da metade do custeio da BAVM – independentemente da edição, por vezes variando para mais – vem do combo Lei Rouanet e LIC-RS.



**Tabela 4 - Empresas que mais investiram em cultura pela Lei Rouanet: 2009.**

Empresa	Valor incentivado
Petróleo Brasileiro S. A - Petrobrás	R\$ 129.189.587,42
Companhia Vale do Rio Doce	R\$ 45.281.041,40
Banco do Brasil S.A	R\$ 35.425.778,01
Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES	R\$ 31.676.306,12
Centrais Elétricas Brasileiras S/A - ELETROBRÁS	R\$ 31.119.495,79
Banco Itaú S.A	R\$ 22.400.008,00
Bradesco Vida e Previdência S/A	R\$ 15.582.916,94
FIAT Automóveis S/A	R\$ 13.499.026,76
Telecomunicações de São Paulo S.A	R\$ 11.855.098,70
Petrobrás Distribuidora S.A	R\$ 11.042.430,33
Cemig Geração e Transmissão S.A	R\$ 10.840.927,50
Banco Itaú BBA S.A	R\$ 10.257.959,80
Banco Santander Meridional/Patrocínio	R\$ 9.999.909,98
Columbus Holdings S.A.	R\$ 9.587.472,00
Cia Itaú Securitizadora de Créditos Financeiros	R\$ 8.853.907,00
Companhia de Bebidas das Américas - AMBEV	R\$ 8.529.545,10
Souza Cruz S.A	R\$ 8.371.774,00
Gerdau Aços Longos S.A	R\$ 8.060.853,19
Itaú Vida e Previdência S.A	R\$ 7.920.000,00
Cielo S.A.	R\$ 7.787.100,00
Brasil Telecom S.A	R\$ 7.423.275,00
Redecard S/A	R\$ 7.316.900,00
AES Tietê S.A.	R\$ 6.277.074,26
Votorantim Cimentos Brasil Ltda	R\$ 5.124.557,60
V & M do Brasil S.A	R\$ 5.090.000,00
Toyota do Brasil Ltda	R\$ 4.982.320,00
Cemig Distribuição S.A	R\$ 4.806.146,58
Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo	R\$ 4.372.000,00
Volkswagen do Brasil Ltda	R\$ 4.290.000,00
BV Financeira S.A. Crédito, Financiamento e Investimento	R\$ 4.241.289,00
Banco Bradesco Cartões S.A.	R\$ 4.144.862,00
Eletropaulo Metropolitana Eletricidade de São Paulo S.A.	R\$ 3.899.005,04
Porto Seguro Cia de Seguros Gerais	R\$ 3.877.949,00
CSN - Companhia Siderúrgica Nacional	R\$ 3.864.968,39
Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. - Embratel	R\$ 3.862.345,80
AmBev Brasil Bebidas Ltda	R\$ 3.791.926,42
Construções e Comércio Camargo Corrêa S.A.	R\$ 3.788.000,00
Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração - CBMM	R\$ 3.752.857,70

Fonte: Sistema SalicNet/Ministério da Cultura.

Figura 5: *Ranking* de empresas beneficiadas pelo mecenato da Lei Rouanet, 2009. Fonte: AUGUSTIN (2010, p. 64). A Gerdau Aços Longos aparece no meio da tabela, com pouco mais de R\$ 8 milhões investidos naquele ano (quase todo o valor foi para a VII BAVM).

## 1.2 – Uma breve consideração sobre o episódio da “pasta cor-de-rosa” (1995)

Em agosto de 2005, foi publicado um artigo jornalístico opinativo intitulado “A pasta cor-de-rosa e a Bienal”, de autoria dos artistas plásticos Maria Tomaselli (ex-membro

das duas primeiras comissões) e Paulo Roberto Gaiger Ferreira<sup>73</sup>. Esse artigo aparentemente desencadeou um pequeno debate acerca da “paternidade” da BAVM.

Em entrevista concedida a Moira Anne Bush, Maria Benites Moreno afirmou que só foi chamada a superintender a execução do projeto da I BAVM porque, em 1995, ninguém mais tinha uma cópia de seu projeto. Porém, na entrevista para Fidelis (2005), ela simplesmente diz que Maria Elena Pereira Johannpeter ligou para ela e pediu uma nova cópia.

Existem, pelo menos, quatro versões diferentes do episódio do desengavetamento do projeto. Na versão “original” dos artistas Maria Tomaselli Cirne Lima e Paulo Roberto Gaiger Ferreira<sup>74</sup>, o projeto só teria sido desengavetado porque o Secretário da Cultura do recém-eleito Governo do Estado, Carlos Jorge Appel, queria nomear Maria Elena Pereira Johannpeter como diretora do MARGs. Ela teria recusado a oferta por estar indisposta a se dedicar a um projeto de longo prazo, mas disse que estaria disposta a um projeto de curto prazo. Appel teria então desengavetado a cópia do projeto em posse da Secretaria<sup>75</sup>.

Essa versão dos fatos tem a particularidade notável da rejeição do protagonismo dos artistas plásticos. Em entrevista a Fidelis, a própria Benites Moreno disse que foi Nelson Jungbluth (um dos artistas que teve acesso a um dos dois exemplares originais) que procurou Appel e Maria Elena Pereira Johannpeter para informá-los sobre a existência do projeto. Além disso, no início do artigo, Tomaselli e Gaiger listam uma série de feitos notáveis dos artistas locais em Porto Alegre, dando a entender que eles foram atores principais na gênese da BAVM. Talvez pelo fato de o artigo ter sido publicado em 2005, essa versão tenha sofrido certo revisionismo ou relativismo, uma vez que a BAVM, àquela altura, já tinha se convertido num evento quase que estritamente corporativo, longe do que esses artistas queriam naquele projeto. Talvez a intenção do artigo tenha sido a de ilustrar um cenário no qual um projeto com boas intenções se corrompeu.

---

73 FERREIRA, Paulo Roberto G., LIMA, Maria T. C. *A pasta cor-de-rosa e a Bienal*. In: *Jornal do MARGs*, nº 110, agosto de 2005, seção *Opinião*.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

Na versão de Benites Moreno a Moira Anne Bush, ela foi chamada às pressas para Porto Alegre justamente porque ninguém mais tinha uma cópia do projeto. De acordo com Fidelis, Benites Moreno nega ter entregue uma cópia do projeto para a Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul<sup>76</sup>.

Em entrevista ao autor, Benites Moreno confirma que entregou duas cópias do primeiro projeto: uma aos artistas e outra à Secretaria (ou Comissão) de Cultura da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Para esta segunda cópia, ela confirma que a responsável pelo recebimento foi a então secretária da Cultura do Estado Mila Cauduro, a qual “não entendia de nada [do assunto]”. Ou Benites Moreno não sabia que Cauduro era na verdade a Secretária da Cultura do Estado (e não da Assembleia), ou Cauduro se apresentou como a responsável pela Cultura da Assembleia Legislativa no ato do recebimento: a única certeza é que essa cópia, se não se perdeu, foi inconsequente para o nascimento da BAVM, uma vez que as outras duas versões da história colocam como faísca inicial o “episódio do bar”, a ser tratado mais adiante.

Uma terceira versão é de José Luiz do Amaral Neto<sup>77</sup>, que fez parte das comissões que fundaram a BAVM e era, na época, assessor de Appel e diretor do IEAV. Nela, a BAVM saiu do papel graças a um telefonema do artista Gustavo Nakle a Maria Elena Pereira Johannpeter, após uma conversa de bar entre artistas e políticos. No bar de esquina – que Amaral não diz qual foi, mas que Tomaselli disse ser chamado “Super Frango”<sup>78</sup> – estavam a própria Tomaselli, Gustavo Nakle, Nelson Jungbluth, o próprio Amaral e Carlos Jorge Appel. Segundo Amaral, eles estavam discutindo sobre a possibilidade de produzir a BAVM quando Nakle, num ato impulsivo, usou o telefone fixo do bar e ligou para Maria Elena Pereira Johannpeter para marcar um jantar com ela, artistas, empresários, o governador e outras autoridades estatais para discutir a realização da BAVM. Como já mencionado, essa reunião realmente aconteceu, em

---

76 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 37 e 44.

77 AMARAL, José Luiz. *Encontros de final de tarde*. In: *Jornal do MARGS*, nº 110, agosto de 2005, seção *Opinião*.

78 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 258.

janeiro de 1995. A única discrepância nessa versão é que Maria Benites Moreno disse a Fidelis (2005) que Maria Elena Pereira Johannpeter lhe disse que o artista que a contatou foi Nelson Jungbluth, e não Gustavo Nackle.

A quarta versão é também da artista plástica Maria Tomaselli, em entrevista com Gabriela Kremer Motta, realizada em 26 de abril de 2005. Existem diversas diferenças em detalhes nessa versão. Nela, o recém-chegado membro do Eucaliptos Panela Center, Nelson Jungbluth, disse aos outros membros que Carlos Jorge Appel tinha pedido sua opinião acerca de quem deveria ser o novo diretor do MARGS – portanto, ao contrário da versão de Amaral, Appel não estava no bar. Os artistas sugeriram o nome da professora Blanca Brites, mas a própria Tomaselli, lembrando a gestão da Evelyn Berg loschpe (diretora em 1981-1984), disse que a nova diretora deveria ser uma burguesa por razões puramente financeiras. Sugeriu então o nome de Maria Elena Pereira Johannpeter e disse que Gustavo Nackle gostou da ideia e ligou para ela.

Maria Elena Pereira Johannpeter teria recusado o convite pela razão já mencionada anteriormente e, em outra reunião no mesmo bar (portanto, ocorreram duas visitas ao Super Frango), Tomaselli teria se lembrado da “pasta cor-de-rosa”, que ela entregou a Nelson Jungbluth, que, por sua vez, entregou a Carlos Jorge Appel<sup>79</sup>.

Tomaselli ainda completou a história, afirmando que Gustavo Nackle “arrumou um jantar na casa do Justo Werlang” – a reunião que Benites Moreno mencionou. Temos, então, um aparente esquema no qual esse grupo de artistas na verdade tinha duas linhas de comunicação: uma com o recém-eleito governo (Carlos Jorge Appel via Nelson Jungbluth) e com os Johannpeter e Justo Werlang (via Gustavo Nackle). Pelo menos essa foi a percepção de Tomaselli, uma artista que não tinha ligação com nenhum dos lados.

Seja qual for a versão exata dos acontecimentos, o importante aqui é notar que, qualquer que tenha sido sua relevância ou não na origem do projeto, Maria Elena

---

79 Ibidem, p. 258-259.

Pereira Johannpeter desaparece dos registros da história da BAVM<sup>80</sup>. Ela não aparece creditada em nenhum catálogo das dez primeiras edições. Também é relevante notar que esse episódio, independentemente da sua relevância para o nascimento da BAVM, foi fulminante: durou, no máximo, pouco menos de um mês – entre a posse do governo Antônio Britto (1º de janeiro de 1995) e a reunião na casa de Jorge Gerdau Johannpeter (final de janeiro de 1995).

---

80 Seu sumiço repentino pode ter ocorrido em função de suposto divórcio com Jorge Gerdau Johannpeter. Na escritura da FBAVM (de junho de 1996) consta que ele é divorciado. No entanto, em matéria para a revista *Cláudia* (26 out. 2016), sobre Maria Elena Pereira Johannpeter, consta que ela é “casada a 2 anos [com Jorge Gerdau Johannpeter]”, i.e., desde 1994. Ou o casamento demorou a ser formalizado (pelo menos por dois anos) e a revista *Cláudia* simplificou a história, ou o casamento durou menos que dois anos, e, para fins de relações-públicas, ambos ainda se declaravam casados.

## 2 – I BAVM: a “pedra no lago” (1997)

Um relatório da superintendência<sup>81</sup> (i.e., de Maria Benites Moreno) sem data precisa<sup>82</sup>, endereçado à “presidência”<sup>83</sup>, dá um raro vislumbre do dia a dia da produção de uma edição da BAVM. A existência de uma superintendência certamente fez a I BAVM se diferir de todas as outras pelo fato de ter sido a única que seguiu à risca a filosofia do projeto original<sup>84</sup> e, pelo menos numa chave conceitual, trouxe os debates dos dois primeiros ELAAP à arena institucional do “circuito das artes”<sup>85</sup> (a primeira vez desde 1978-1980).

De acordo com o relatório, no Conselho de Administração “nada foi feito nos últimos meses, a reunião do Conselho foi adiada por 4 vezes (janeiro para março, março para abril, abril para maio e maio para junho) [...] O Conselho não tem se manifestado por escrito nem conhece as instalações da Bienal”. De acordo com o Estatuto, uma reunião do Conselho de Administração deve ter presença mínima de 50% na primeira convocação, e qualquer presença na segunda convocação (Art. 11, § 1º).

O relatório também expõe o elevado grau de informalidade das relações entre os conselhos e a diretoria, pois nele consta que “Não existe nenhum tipo de correspondência sendo enviada pela Diretoria Executiva para o Conselho informando as resoluções tomadas pelas mesmas [sic]”. De acordo com o Estatuto, o diretor-presidente goza de enorme autonomia operacional (Art. 18); porém, uma de

81 O título do documento, o qual recebi uma cópia, é intitulado “Relatorio [sic] ao presidente [,] da superintendência”.

82 O preâmbulo do relatório diz apenas “Faltando menos de 4 meses para a abertura oficial da I Bienal [...]”.

83 Pelo contexto dado pela entrevista com o autor, pressupõe-se que a presidência é da Diretoria Executiva (Justo Werlang).

84 Como disse Maria Benites Moreno a Moira Anne Bush, a I BAVM foi “uma pedra no lago”. Em entrevista a mim (18 ago. 2018), ela confirmou que a Diretoria Executiva e o Conselho de Administração não interferiram em absolutamente nada na curadoria da I BAVM.

85 “Circuito das Artes” é um termo usado pelos próprios galeristas e críticos brasileiros a partir da década de 90 para descrever o mercado de arte brasileiro. O termo teria surgido porque o mercado de arte brasileiro, ao contrário do americano e europeu, sempre conviveu com um certo amadorismo, *booms* e bolhas. Disso resultou que este sempre foi altamente dependente da paixão pessoal dos galeristas e artistas e de dinheiro estatal para sobreviver. Ver BERTOLOSSI (2014).

suas atribuições previstas é “convocar as reuniões da Diretoria Executiva e as do Conselho de Administração”<sup>86</sup>. Como já mencionado, o diretor-presidente era Justo Werlang, empresário do círculo de Jorge Gerdau Johannpeter.

Mesmo a Diretoria Executiva mal funcionava, pois “As áreas de eventos, comunicação e *marketing* estão sem projeto definido nem responsáveis” e “As reuniões semanais não definem diretivas concretas para serem seguidas pela equipe técnica, a tônica tem sido sempre exigir mais dados para avaliação no momento de tomar decisões”. Sobre o elevado grau de amadorismo da DE na época, Justo Werlang se resumiu a dizer que a I BAVM foi um tipo de primeira viagem<sup>87</sup>. Isso corrobora a versão de Benites Moreno, que afirmou ter produzido a I BAVM praticamente sozinha<sup>88</sup>.

Essa situação de alta informalidade e amadorismo, aparentemente, nunca foi resolvida pela FBAVM, pois Justo Werlang, na palestra *Dirigentes Culturais V*, disse que:

A Bienal do Mercosul é o contrário [ da Bienal de São Paulo]: eu tenho quase zero de institucionalização. Ela depende muito de cada um dos seus presidentes. Se ela vier a terminar, é por falta de uma pessoa como Gilberto Schwartzmann, que assume, que diz “não, eu vou fazer”; ou como o dr. Ivo Nesralla, que disse “não, o peito do paciente está aberto e nós vamos fazer”. Então, a Bienal do Mercosul depende muito de uma pessoa, voluntária. Essa é uma dificuldade enorme – se ela tiver dificuldade, é por isso.<sup>89</sup>

O aspecto financeiro deixa exposto o quanto a FBAVM era completamente dependente de dinheiro público, na forma das duas leis de incentivo fiscal. Um tal “Conselho de Captação” – presumivelmente, projetado para captar recursos do setor privado – era uma formação esqueleto, pois “A [sic] reuniões mensais planejadas em março nunca foram realizadas”, chegando ao ponto de Maria Benites Moreno dizer

---

86 Estatuto Social da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Arquivo pessoal do autor.

87 WERLANG, Justo. *Palestra para a XLI AICA*. Set. 2007. Disponível em: <<https://aicainternational.org/en/xli-aica-congress-2007-brazil-the-institutionalization-of-the-contemporary-art-the-art-criticism-the-museums-the-biennials-the-art-deal/>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

88 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018.

89 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

que “Insisto na necessidade de um Gerente de *Marketing* e Captação”. Desenvolvendo o assunto, ela diz que “Não existe plano de *marketing* nem pessoal técnico responsável” e “O desconhecimento da realização da I Bienal é geral [...] Não existe plano de Comunicação”, de modo que “A solicitação pessoal feito [sic] por Luciano Alfonso está sem autorização ou crítica há mais de dois meses”.

Sobre a propaganda, ela afirmou que “Até hoje não existe vídeo promocional, campanha, plano de mídia etc.” e, nas relações públicas, “Não foi pensado ainda nada para essa área que consideramos de extrema importância”. Se esse relato realmente é verdadeiro, então houve uma espécie de força-tarefa de última hora, pois, em entrevista, Frederico Moraes disse que o trabalho de *marketing* foi excelente<sup>90</sup>. A realidade deve estar entre os dois relatos, pois a BAVM sempre contou com o patronato da família Sirotsky, do Grupo RBS.

Do ponto de vista artístico, tamanho descaso e/ou ignorância do empresariado gaúcho para com a I BAVM talvez fosse uma vantagem naquele momento: exceto por dificuldades logísticas e financeiras que viriam a inviabilizar a vinda de certas obras, Maria Benites Moreno e Frederico Moraes tiveram espaço para produzir, pelo menos no plano conceitual, uma bienal que fosse fiel ao espírito do projeto original<sup>91</sup>. Em entrevista, Frederico Moraes me disse que teve total liberdade para executar seu projeto<sup>92</sup>. Essa parece ter sido a tônica das nove edições seguintes, pelo que pude extrapolar com base em entrevista<sup>93</sup> com Gaudêncio Fidelis (que participou como curador-adjunto na V BAVM e como curador-geral na X BAVM). Em entrevista de Nelson Aguilar (o curador-geral da IV BAVM) ao portal Terra<sup>94</sup>, ele disse que o diretor-presidente Renato Malcon apenas o fez uma sugestão, com base na qual ele traçou seu projeto.

---

90 Entrevista de Frederico Moraes com o autor, 9 jan. 2019.

91 Frederico Moraes disse, em entrevista (9 jan. 2019), que não houve dificuldade ou atrito algum com a FBAVM. Mas, ao mesmo tempo, também disse que deixou a parte do relacionamento com a Diretoria com Maria Benites Moreno.

92 Entrevista de Frederico Moraes com o autor, 9 jan. 2019.

93 Entrevista de Gaudêncio Fidelis com o autor, 14 nov. 2018.

94 BOLSSON, Ana Carolina. *Porto-alegrense é aberto à cultura, diz curador*. 1º out. 1994. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,O1151928-EI1540.00.html>>. Acesso em: 25 ago. 2008



É tentador classificar a I BAVM, retrospectivamente, como uma espécie de evento quase subversivo, que só passou pelo crivo do Conselho de Administração e da Diretoria Executiva graças a algum tipo de distração dos empresários gaúchos. Mas a realidade é que, na época, o projeto de Frederico Morais era sinérgico com a visão dos empresários e políticos gaúchos envolvidos de alguma forma no projeto, pois a BAVM estava inserida num contexto maior de promover o Mercosul como instrumento de maior integração regional, com vistas à formação de um livre-mercado. Os objetivos da BAVM naquele momento eram:

1. Fomentar a integração cultural do Mercosul, a partir das artes visuais.
2. Dar a conhecer criações artísticas de diversas tendências, produzidas nos países que assinaram o Tratado de Assunção e seus instrumentos conexos, oportunizando sua divulgação a nível internacional, e a mais ampla discussão teórica.
3. Familiarizar o público com diversas tendências e produções artísticas, utilizando as melhores técnicas didáticas, visando um contínuo crescimento na compreensão das artes.
4. Entregar de forma permanente a espaços urbanos públicos, obras de arte criadas durante o evento da Bienal.<sup>95</sup>

Não existe nenhuma evidência documental de surpresa ou indignação dos patrocinadores e mecenas com o evento. Pelo contrário, a I BAVM mostra grande empolgação dos governos estadual e federal, bem como do empresariado gaúcho<sup>96</sup>, com o Mercosul e, no contexto da exposição, com a capacidade de internacionalização da cultura como modalidade do livre-comércio. Nesse sentido, o discurso de lançamento da I BAVM, proferido por Justo Werlang no Palácio do Piratini, praticamente serviu como um manifesto neoliberal para a cultura:

Senhoras, Senhores, Autoridades aqui presentes, Sr. Prefeito, Sr. Governador,

---

95 Primeiro projeto apresentado da I BAVM. p. 6. Arquivo pessoal do autor.

96 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 33-34. Fidelis ainda cita um trecho de autoria desconhecida (provavelmente um diretor), publicado na *Folha de Pernambuco*, em 12 de outubro de 2003 (p. 5) que diz que “Entre as idéias que floresceram na criação do Mercosul, estava prevista a integração cultural entre as nações que o compõem ou outras que virão a integrá-lo. Sob esse ângulo, não deixa de ser um importante instrumento de relações públicas e políticas econômicas, inclusive em benefício dos respectivos setores empresariais.”

Estamos aqui, lançando o projeto da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, e antes é necessário que se diga que os Mercados Comuns progrediram sempre sob regimes com liberdade política.

Em regimes autoritários, não observamos experiências com resultados positivos.

Quando falamos do Mercado Comum do Sul, Mercosul, nos referimos sempre à formação de blocos econômicos, maior competitividade internacional, queda de barreiras aduaneiras e tarifárias, novas oportunidades de inversão, geração de empregos e riquezas e racionalização da produção.

E, sabemos todos que o centro disto tudo é o Homem, o Cidadão.

É a partir do Cidadão que alcançaremos sucesso ou fracasso no estabelecimento da integração a que se propõem o Tratado de Assunção e seus instrumentos conexos.

É a partir da liberdade individual, garantida pelo estado de direito, e nutrida por uma cultura viva e sólida, que o cidadão contribuirá positivamente neste processo.

É necessário conhecermos nossas culturas, para valorar corretamente o que somos, e do que somos capazes.

Nossas sociedades caminham na mesma medida em que reconhecem e respeitam sua essência, cuja melhor manifestação é a arte.

Assim, o processo de criação de um mercado comum passa pelo reconhecimento de suas diversas manifestações artísticas.

Com isto em mente, nossa equipe de trabalho aceitou o desafio de criar um evento de porte internacional, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, contribuição à integração de nossos povos, países e culturas.<sup>97</sup>

Como já mencionado, de acordo com o Estatuto Social, a determinação da filosofia corporativa da fundação é a única instância na qual o Conselho de Administração pode interferir na curadoria<sup>98</sup>. Para um discurso desse tipo, Werlang certamente contou com amplo, se não total, apoio dos membros do Conselho de Administração.

---

97 WERLANG, Justo. *Palavras do presidente da I Bienal, no Palácio Piratini, em 11 de junho de 1996*. Arquivo pessoal do autor.

98 “Compete ao Conselho de Administração [...] estabelecer orientação geral para atuação da **BIENAL DO MERCOSUL**”. Estatuto Social da FBAVM, Art. 10, VI. Negritos e caixa alta do documento.

Jorge Gerdau Johannpeter assinou um texto meramente cerimonial no catálogo da I BAVM. Por outro lado, Francisco Weffort – ministro da Cultura durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e pai do encarte *Cultura é um bom negócio* – estabeleceu uma clara e inequívoca conexão entre livre-mercado e união cultural entre povos:

A criação do Mercosul, formalizada no Tratado de Assunção, previa, além da livre circulação de mercadorias e a queda de barreiras alfandegárias, a integração cultural entre países e povos. São iniciativas como a I Bienal Mercosul, realizada em Porto Alegre de 2 de outubro a 30 de novembro, que convertem essa idéia em realidade.<sup>99</sup>

O governador Antônio Britto, que desempenhou papel central no desengavetamento do projeto e provavelmente foi o principal agente na mudança de nome para “do Mercosul”, desenvolveu o pensamento de Weffort, relacionando a “integração cultural” à sua homogeneização:

A arte é o trajeto mais curto e permanente ao coração dos povos. Assim, a idéia fecunda da integração latino-americana não pode prescindir do intercâmbio de pessoas, idéias e valores que a cultura sabe tão bem promover. Sem essa mediação, o Mercosul trairia sua mais profunda finalidade: a construção de um sentimento de solidariedade profundo entre nossos povos irmãos, durante tantos anos adormecido por políticas culturais sem uma ambição à altura de nossas esperanças.

A cultura é, a um tempo, impulso e coroamento do processo de integração do Mercosul. Impulso que aproxima emoções e valores comuns; coroamento de experiências que podemos partilhar.<sup>100</sup>

Além do objetivo de integrar, economicamente, a América do Sul, havia também o aspecto de tornar Porto Alegre (e, por extensão, o Rio Grande do Sul) um centro, dentro desse mesmo contexto, como ilustra o exemplo do texto cerimonial do então Secretário de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, Nelson Boeira:

A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul é um divisor de águas na vida cultural do Rio Grande do Sul. [...]

---

99 FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 8.

100 Ibidem.

Este empreendimento, ao prestar tributo à criatividade latino-americana, coloca definitivamente o Estado do Rio Grande do Sul no centro do movimento de integração cultural que deve orientar a consolidação do Mercosul. Ao apresentar um amplo painel das intenções, conceitos, valores e realizações das artes visuais latino-americanas, a I Bienal nos ajuda a definir o que é hoje e o que poderá ser amanhã o artista latino-americano. Que sirva este ensejo para o exercício da nossa sensibilidade e da nossa razão.<sup>101</sup>

O texto que melhor indica efetiva concordância da FBAVM com o projeto de Frederico Morais foi o texto cerimonial de Justo Werlang:

Projeto arrojado, entendendo arte como síntese de conhecimentos acumulados, centrado no diálogo com o cidadão que transita no dia-a-dia, confirmou sua viabilidade por decisivas iniciativas de Antônio Britto, Governador do Estado do Rio Grande do Sul.

Inserido no contexto de formação do Mercosul, é contribuição importante ao intercâmbio cultural, quesito necessário à integração de seus povos. Expondo e discutindo nossa criatividade, levanta elementos angulares para nosso desenvolvimento e para a solução de questões que se avizinham com o século vindouro.

[...]

Seu alcance somente será compreendido com um distanciamento histórico, mas certamente não se encerra nas questões estéticas levantadas.

A equipe responsável pela elaboração e execução deste projeto sente-se gratificada em apresentar a I Bienal Mercosul, reiterando o entendimento de que é necessário conhecermos nossas culturas para valorarmos corretamente o que somos, e o que podemos construir juntos. Nossas sociedades avançam na mesma medida em que reconhecem e respeitam sua essência, cuja melhor manifestação é a arte.<sup>102</sup>

A descrição do projeto, mesmo que de forma sucinta, no texto de introdução de catálogo, indica que Justo Werlang provavelmente leu e tinha plena consciência do projeto curatorial de Frederico Morais, esse “projeto arrojado”.

Os trechos supracitados deixam implícito que o objetivo inicial da BAVM não era o de construir um mercado de arte no Brasil – uma saga que prosseguia desde a

---

101 Ibidem, p. 9.

102 Ibidem, p. 7.

década de 80, interrompida por crises periódicas<sup>103</sup> – mas, sim, o de utilizar a arte (e a cultura) como uma desbravadora para a abertura dos mercados entre as economias do Mercosul. A ideia de utilizar integração cultural para lubrificar o fluxo de mercadorias não era nada nova e/ou revolucionária<sup>104</sup>, e, visto que a burguesia gaúcha não tinha tradição de fomento às artes<sup>105</sup>, não poderia ser outra a visão de um evento do tipo da BAVM.

## 2.1 – O projeto de Frederico Morais

Em entrevista, Frederico Morais disse que recebeu o convite para enviar um projeto para a I BAVM. Fidelis (2005) disse que instruções gerais sobre a ideia da BAVM foram enviadas aos convidados previamente, mas Morais não menciona esse detalhe. Maria Benites Moreno me disse que já conhecia Frederico Morais antes, e que sua visão de arte latino-americana era basicamente a mesma dele<sup>106</sup>.

Mesmo assim, houve um processo de discussão dentro da FBAVM, e outros nomes foram levantados: Werlang (2017) fala de cinco nomes, mas Fidelis (2005) menciona apenas três. Fidelis (2005) registra que foram encomendados projetos para dois curadores: Aracy Amaral e Frederico Morais. Aracy Amaral enviou primeiro, e Frederico Morais, algumas semanas depois. Maria Benites Moreno me disse que recusou o projeto de Aracy Amaral simplesmente porque ele era “muito fraco”<sup>107</sup>.

Como curador, crítico e historiador experiente, que trabalhou com artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias, Ruben Gerchman, Carlos Vergara e Maria do Carmo Secco nas décadas de 60 e 70, Frederico Morais tinha pleno conhecimento da riqueza e variedade da produção artística latino-americana. Portanto, ele também

---

103 Para o caso até a década de 90, ver BERTOLOSSI (2015), cap. 1 e 2.

104 A ideia de que diferenças culturais entre povos resulta num entrave ao comércio e sempre foram vistas como um obstáculo a ser superado é resumida em CURTIN, Phillip D. *Cross-cultural trade in world history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Cap. 1.

105 Abordarei esse assunto no capítulo 7, sobre a VI BAVM (2007).

106 Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 14 ago. 2018.

107 Ibidem.

tinha plena noção de que não existia uma arte do Cone Sul, tampouco uma arte latino-americana, enquanto identidade visual artística unificada, que pudesse ser apropriada prontamente para os fins imediatos do Mercosul. Por outro lado, havia o já mencionado acúmulo de forças da comunidade artística local, que pressionava por mais espaço institucional para divulgar o seu trabalho, fator sintetizado pelo próprio projeto de Maria Benites Moreno. Aparentemente, a opção conceitual foi por uma bienal entre as duas opções, de transição ou metamorfose – que ele expôs detalhadamente no seu texto curatorial para o catálogo geral da I BAVM, intitulado “Reescrevendo a história da arte latino-americana”:

Solidão e distanciamento são as marcas definidoras do Continente, sugerindo a idéia de que “a arte latino-americana participa de uma cultura a ser descoberta ou explorada, uma cultura por ser conquistada”, como observa Nelly Richard.<sup>108</sup>

Ainda de acordo com Morais, esse processo de “descoberta” trazia consigo a contradição do subdesenvolvimento.

Essa contradição pode ser, resumidamente, exposta em duas partes. A primeira é o fato objetivo de que a arte visual da América Latina – nos limites por ela mesma impostos, isto é, a arte erudita – realmente é uma derivação da arte europeia no sentido de que a própria concepção de arte visual veio da Europa. Se trata, portanto, de um fato histórico inegável, um obstáculo para uma fundação de uma arte genuinamente latino-americana no curto prazo, configurando aquilo que Frederico Morais denominou como uma “cultura de repetição”:

Desde os tempos da colonização européia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal.<sup>109</sup>

---

108 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 14.

109 *Ibidem*, p. 12.

Note-se que, ao fazer essa generalização, Frederico Morais aparentemente ignora o modernismo brasileiro. Mas não é o tipo de internacionalização que o modernismo brasileiro alcançou no seu ápice<sup>110</sup> a que Frederico Morais se refere. Ele está se referindo ao mundo que Mario Pedrosa caracterizou certa vez como pós-moderno, o mundo dominado pelo mercado<sup>111</sup>:

Se, no passado, a norma foi a pilhagem sistemática dos nossos acervos culturais, hoje a neocolonização se faz através de bienais, exposições, livros, dicionários, revistas, simpósios, colóquios, bancos de dados, cd-roms, Internet etc. Em outros termos, trata-se de colocar nossas tradições culturais nos museus metropolitanos, como se fossem troféus de caça e, ao mesmo tempo, excluir a nossa criação atual das grandes mostras internacionais e dos acervos dos museus europeus e norte-americanos.

[...]

A arte internacional flutua como uma nuvem acima dos países e continentes. Não finca raízes nem cria tradições locais. Como uma nuvem, modifica-se a cada instante, numa série contínua de metamorfoses. Esta arte internacional existe antes de tudo para a glória de um clube seletivo e fechado de países, artistas, curadores, galeristas e colecionadores. Atuando de um modo perverso, de acordo com interesses econômicos e de política cultural, invade os países, submetendo os circuitos locais de arte às suas exigências e dogmas e desaparece rapidamente, deixando órfãos os artistas, que seguirão, assim, até que apareçam novas tendências. Atua, enfim, como o capital especulativo internacional, que entra e sai das bolsas, sem criar riquezas nos países em que atua e o que é pior, aumentando freqüentemente a miséria e a desigualdade econômica.<sup>112</sup>

Este trecho nos leva à segunda parte da contradição: a questão da “identidade”, cujo problema de fundo estava precisamente no debate acerca da melhor forma de a arte brasileira se internacionalizar a partir do final da década de 80:

c. O artista do centro parece desconhecer sua identidade. Ele não a discute nem a questiona, porque supõe que a possui de origem,

---

110 Sobre a trajetória histórica do movimento modernista brasileiro, com ênfase nas artes visuais, ver PEDROSA, Mário. *Bienal de cá para lá*. In: ARANTES, Beatriz Fiori. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

111 Sobre o fim do movimento modernista brasileiro, ver PEDROSA, Mário. *Bienal de cá para lá*. In: ARANTES, Beatriz Fiori. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

112 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 12.

como um dom natural, e que todos a conhecem. No entanto, o centro exige que o artista latino-americano prove, todo o tempo, sua identidade e afirme a importância de sua arte. O artista metropolitano é estimulado a buscar outras fontes culturais, remotas ou distantes. Nem por isso é acusado de apropriar-se do que não é seu nem de perda de identidade. Os artistas periféricos, sob pressão dos modismos internacionais, são induzidos a agir da mesma forma, mas logo são apontados como diluidores, quando não plagiadores, de modelos euro-norte-americanos, com o adendo de que estão se distanciando perigosamente de suas próprias tradições culturais, comprometendo, assim, a autenticidade de sua arte.

d. Com frequência, somos acusados de sermos muito e pouco latino-americanos, por defendermos ao mesmo tempo nossa identidade e nos distanciarmos dela. Na verdade, como afirma Octavio Zaya, “as questões de identidade e autenticidade com as quais o Ocidente marca sempre a arte latino-americana não são senão cortinas de fumaça para perpetuar o paternalismo, insinuando a nossa incapacidade para a diversidade criativa, negando aos artistas latino-americanos o direito à subjetividade e à autonarração”.<sup>113</sup>

Em outras palavras, a nova norma, que determina o respeito internacional pela produção artística de um dado local, não é a arte em si – e que pode ser facilmente aplacada pelo “centro” na forma da apropriação (“autonarração”) – mas, sim, a força do capital que nela circula, o mercado de arte, que se manifesta na forma mistificada do que ele chama no seu texto como a “história da arte” e, no trecho supracitado, de “arte internacional”. A relação entre esses dois aspectos – artístico e econômico – é então sintetizada da seguinte forma:

Num encontro de críticos de arte, realizado em Caracas, em 1978, Dale McConnathy afirmou que “a América Latina tem artistas, mas não tem arte”. Tal afirmação ilustra o que tem sido o comportamento das nações centrais, que, de tempos em tempos, pinçam na produção artística latino-americana um ou dois nomes, destacando-os e isolando-os de seu verdadeiro contexto histórico e cultural e a seguir mitifica-os por seu caráter de excepcionalidade artística, próxima do milagre. [...] Mas pode-se inferir ainda da afirmação de McConnathy que, à semelhança do que ocorre no plano econômico, seríamos, os latino-americanos, apenas exportadores de matérias-primas, isto é, de artistas, e importadores de produtos acabados, isto é, de estéticas. Ou falando em termos filosóficos, exportamos o não-ser (a matéria bruta, informe) e importamos um ser que não é nosso. Importamos, por exemplo, a *Minimal Art*, quando temos, entre nós, um pioneiro desse movimento, Mathias Goeritz, no México, e figuras

---

113 Ibidem, p. 19.



seminais como o brasileiro Amilcar de Castro. A questão, como se vê, não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim.<sup>114</sup>

O diagnóstico de Moraes chega a uma conclusão inversa à do debate que ocorreu durante a Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978): na época, a reivindicação era simplesmente por mais e melhores espaços expositivos dentro da própria Bienal Internacional de São Paulo para os países latino-americanos, e não um tratamento igual por parte da crítica. Não foi isso que o Conselho de Arte e Cultura fez, e a BLASP teve o famoso tema “Mito e Magia”, que teve como novidade (para a época) a multidisciplinaridade (sociologia, antropologia, arte etc.) e desencadeou o debate sobre a questão do “folclorismo”. Dando razão aos que foram contra, Frederico Moraes essencialmente afirma, no trecho supracitado, que os espaços expositivos e a atenção do mercado mundial vieram, não resultando numa elevação da arte da América Latina. A questão atual, portanto, era geopolítica (“política e econômica, de poder”), e não estética.

Aparentemente, a solução encontrada por Frederico Moraes para o problema da “cultura de repetição” foi uma curadoria que servisse de pedra fundamental para um projeto de longo prazo e que colocasse os aspectos políticos e econômicos no centro<sup>115</sup>, em contraste com uma divisão baseada no estilo, conceito ou tema. Em “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, ele propõe a hipótese de que há uma progressão histórica, na qual a América Latina, de forma gradual, está fechando a diferença temporal da “cultura de repetição”:

O prestígio atual de nossa arte no mundo tem como *feedback* um aumento de intercâmbio entre os próprios artistas latino-americanos. Se, por um lado, devolvemos à Europa, renovada, a arte que dela importamos, por outro, o artista latino-americano está redescobrendo o Continente que é seu. Em 1985, Guido di Tella dizia, num depoimento sobre a arte argentina: “Fizemos Impressionismo quando este havia terminado na Europa. Fizemos Cubismo um par de décadas mais tarde, mas fizemos arte geométrica pouco depois e

---

114 Ibidem, p 11.

115 FIORAVANTE, Celso. *Construtivos costumam a arte latino-americana*. 22 out. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/22/ilustrada/27.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018. Fica claro, nesta entrevista, que Frederico Moraes considera a I BAVM apenas como o início de um projeto de longo prazo. Dado o tom da entrevista de Maria Benites Moreno e da palestra de Justo Werlang, é bem possível que um projeto de longo prazo tenha sido, inclusive, uma exigência da própria FBAVM.

alguns dizem um pouco antes da Europa. Informalismo, dois ou três anos depois e o Movimento Pop duas ou três horas depois. Queríamos transformar Buenos Aires numa das capitais de arte do mundo”. Durante algum tempo conseguiram seu intento.<sup>116</sup>

Essa anedota sobre o caso argentino é fase de um processo ainda mais antigo, que vem desde os tempos coloniais:

Na verdade, antes de ser conquistada, a arte serviu à conquista. Fato único nos anais da história da arte, o Barroco, definido por François Cali como “a arte dos conquistadores”, serviu à dominação política da América Latina.

[...]

Os muitos artistas europeus que viajaram pela América Latina do século XIX, integrando diversas missões científicas, aqui chegaram para pôr em prática a “idéia fisiognômica-geográfica” de Humboldt. Não devemos esquecer que essas missões correspondiam a um mecenato de tipo novo, de caráter mais pragmático. Se a “descoberta” da América Latina corresponde à primeira fase do capitalismo, que é o mercantilismo, e teve um caráter nitidamente predatório (a exploração indiscriminada do ouro, da prata e das madeiras nobres), a obra realizada pelos pintores viajantes do século XIX, a serviço de governantes mais ilustrados que os perdulários monarcas de Portugal e Espanha, funcionou como uma espécie de catalogação ou cadastramento de nossas riquezas. Como escreveu Angel Kalemberg no catálogo da mostra “Artistas alemães na América Latina”, 1980, “à etapa do descobridor deve suceder a etapa do inventariante”. Depois dos pintores-viajantes virão, no século XX, as grandes empresas multinacionais. Daí a forma assumida pela obra desses artistas: “um inventário prolixo”.

[...]

A “ação civilizadora” da Europa em nosso Continente começou pelo extermínio dos índios e o deslocamento para o “mundo novo”, como escravos, dos negros-africanos, prosseguiu com as expedições científicas e missões artísticas do século passado e, já neste século, com a presença rotineira de críticos e historiadores de arte, diretores de museus, galeristas, colecionadores, curadores e igualmente por alguns artistas que retornaram a seus países de origem depois de longas temporadas na Europa, como é o caso de Carlos Villanueva e Joaquín Torres García.<sup>117</sup>

---

116 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 18.

117 *Ibidem*, p. 13-14.

Nota-se então uma espécie de progressão histórica, que culminaria na obliteração entre centro e periferia no mundo das artes visuais. Mas o próprio Morais ressalta que essa “fase”, embora mais próxima, não é a etapa seguinte. Existiria ainda uma outra etapa intermediária, na qual os artistas latino-americanos “redescobririam” seu próprio território. Morais deixa transpirar essa temática territorial por quase todo o seu texto curatorial, como passagens previamente citadas aqui indicam, e deságua na “promoção” da vertente cartográfica:

A idéia de um continente a ser descoberto persiste ainda hoje e mobiliza o imaginário dos próprios artistas latino-americanos que, tanto quanto os estrangeiros, desconhecem o território no qual vivem, em parte devido à própria extensão e diversidade geográficas.

[...]

No seu depoimento, di Tella confirma uma tradição argentina, a de sempre buscar estar em dia com a arte mundial. Confirma este *mirar hacia afuera* que era a recomendação que Jorge Romero Brest fazia aos artistas de seu país. Desde algum tempo, entretanto, um artista de extraordinário talento e inventividade como Luis Bénédict tem toda sua atenção voltada para o campo argentino, para o reexame da vida gauchesca, para a história de seu país. Nesta Bienal, ele participa da vertente cartográfica, ao lado de Victor Grippo que, desde os 60 anos, vem criando analogias intrigantes e perturbadoras metáforas do Continente, sugerindo, através da batata, associada a eletrodos e outros materiais, uma maior consciência do ser latino-americano. Ou seja, para ambos, a postura cartográfica não significa a adesão a mais um modismo internacional, mas uma tentativa bem-sucedida de, partindo do território, que é o seu, re-escrever a história de seu país e seu continente. O mundo, como diz o geógrafo brasileiro Milton Santos, é uma abstração. O verdadeiro é o território, é ele que transforma o mundo e não o contrário.<sup>118</sup>

Nessa narrativa, Frederico Morais toma o cuidado de não tentar “reviver” a arte pré-colombiana. Ele tem, desde o início, plena noção de que a concepção de “arte visual” é importação/imposição europeia. Com base nessa noção, ele divide o período artístico em, essencialmente, duas etapas: a primeira – que se inicia do

---

118 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 13 e 18. O primeiro parágrafo desta citação fecha a “parte 2” do texto, enquanto o segundo está localizado já na “parte 7” (segundo parágrafo). Frederico Morais introduz as questões que ele quer colocar no início do texto (principalmente, mas não só, na “parte 1”) para se aprofundar nas partes seguintes, e aborda o problema de forma dialética, interligando um problema com o outro. Daí a discrepância dos locais dos parágrafos citados.

Barroco – na qual a arte visual (e a arquitetura) são instrumentos de dominação do colonizador (seja sobre os povos autóctones que viviam na América Latina, seja após o extermínio, para a “catalogação”); e a segunda, a partir do modernismo, na qual os artistas latino-americanos ganham consciência de si mesmos e iniciam os primeiros intercâmbios entre si. De fato, Frederico Moraes recheia o seu texto de exemplos concretos de artistas modernos latino-americanos intercambiando entre si e toma esse aspecto como marca historicamente determinada da produção artística visual do subcontinente. Esse aspecto é muito importante para a sua curadoria, pois é com base nesse dado histórico que ele vai promover o “hibridismo”, para o qual ele dedica toda uma seção (a parte 5) do seu texto:

A história da arte, sobretudo aquela mais particular da vanguarda, valoriza apenas os momentos de ruptura, tidos como fundadores, matriciais. Mas os autores dessa história se esquecem de analisar a continuidade e os desdobramentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países. Esses desdobramentos resultam freqüentemente em produtos híbridos, o que não os torna menos importantes. Na verdade, tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita, seja no plano da arte popular.<sup>119</sup>

Nesse trecho, é fácil visualizar as vantagens da substituição da identidade pelo hibridismo para a proposta curatorial de Frederico Moraes: ele, ao mesmo tempo em que repele a concepção de exótico da arte latino-americana (no sentido de algo de fora da narrativa universal da história da arte), indica um caminho para a superação do próprio atraso.

A ênfase no hibridismo ainda traria outra vantagem: a de “universalizar” a arte latino-americana, pois é possível aferir historicamente o hibridismo também na arte “euro-norte-americana”. Como mais tarde refletiria:

Se queremos reescrever a história da arte latino-americana, precisamos, antes, afirmar a originalidade de nossa arte e nossa autonomia criativa. Vale dizer, temos que, primeiro, nos afirmarmos internamente, regionalmente. Contudo, a questão, hoje, é menos de afirmação de uma identidade utópica e abstrata, afinal, como a Europa e os Estados Unidos, somos plurais, diversos, multifacéticos, contraditórios. A questão é de legitimação. Há mais de 20 anos, num

---

119 Ibidem, p. 16.

simpósio sobre arte latino-americana promovido pela Universidade do Texas, em Austin, eu falava de uma “neurose da identidade”. Hoje, Mari Carmen Ramírez, porto-riquenha, residente em Austin, diz que “é preciso ignorar a questão identidade”. Afirma: “A preocupação com a identidade deixa de ser uma prioridade. O eixo modular, hoje, são as relações de poder entre o Primeiro e o Terceiro Mundo. A identidade não se impõe nem se afirma, mas se negocia. A crise não é de identidade, mas de legitimação destas identidades no âmbito global.”<sup>120</sup>

Por “legitimação”, Frederico Morais só pode estar se referindo ao poder financeiro e institucional do mercado de arte, a questão que “não é ontológica [...] é de poder, enfim”, que aqui ganha a dimensão ainda mais concreta do conflito entre Primeiro e Terceiro Mundo. É desse poder que emana a afirmação da “originalidade de nossa arte e nossa autonomia criativa”. Nesse contexto, a arte é manifestação do poder: partindo do poder cria-se a narrativa e a história da arte que este poder quiser, mesmo que de forma delegada. Ele diz isso no seu texto para o catálogo, mas é mais claro numa entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, seis meses antes da inauguração da I BAVM:

Há uns 20 anos eu falava de uma neurose da identidade. De um modo geral, só se cobra a idéia de identidade da América Latina e de países do Terceiro Mundo. É como se a identidade do europeu e do norte-americano fosse um bem natural, um bem de nascença. É como se todos aceitassem que eles têm identidade e nós não. [...] É uma característica de uma mentalidade metropolitana e centralizadora pinçar um ou outro artista de tempos e tempos e verticalizá-lo, como, por exemplo, uma Frida Kahlo, que é mitificada porque é descontextualizada e apresentada como uma exceção, um milagre de inteligência e invenção em um ambiente geralmente pobre e limitado culturalmente. Quando você descontextualiza alguém, essa figura se excepcionaliza. Por outro lado, se você examina o contexto e suas relações culturais, políticas e econômicas, você tem uma visão mais correta e verdadeira do objeto analisado.<sup>121</sup>

A I BAVM, portanto, se colocou como uma bienal baseada na investigação histórica. E, por investigação histórica, leia-se metodologia científica aplicada à curadoria de

---

120 MORAIS, Frederico. *I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização*. In: SEFFRIN, Silvana (org.), *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 188. Originalmente publicado na Revista *Margens/Margenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires, nº 1, jul. 2002. Texto produzido pelo autor em 1998.

121 FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

uma exposição temporária. Ao que tudo indica, Frederico Moraes obteve êxito em traduzir sua curadoria na museografia.

Exemplo ilustrativo desse processo foi a divisão da I BAVM em vertentes – e não diretamente em salas ou mostras, como vai ser o costume das curadorias conceituais das edições seguintes.

As vertentes se diferenciam das mostras, salas ou temas pelo fato de que ela nasceu do estudo direto das obras disponíveis nos países participantes, com base em discussão científica (limitado apenas, talvez, pela disponibilidade de recursos financeiros): Frederico Moraes viajou aos diversos países para estudar, discutir (em seminários) e recrutar aqueles que seriam os curadores dos países participantes<sup>122</sup> – exceto o Brasil, do qual ele mesmo foi o curador. Curadores-gerais de edições seguintes, como Fábio Magalhães e Gaudêncio Fidelis, farão as mesmas viagens ou enviarão curadores-adjuntos, mas isso não significa que adotaram o mesmo rigor ou mesmo um critério científico para selecionar as obras e tirar conclusões com base na evidência.

Outro fator que diferencia as vertentes das outras divisões conceituais utilizadas pelas BAVM seguintes está o fato de que, nos limites da interpretação do próprio Frederico Moraes, elas não foram e não se apresentaram ao público como rígidas, imutáveis ou absolutas. O próprio Moraes afirma em “Reescrevendo a história da arte latino-americana” que o espectador não deveria ver as três vertentes como coisas separadas, mas como táticas distintas adotadas, por vezes, até mesmo na mesma conjuntura histórica ou uma em diálogo com a outra. Ele deixa exposto ao espectador que essa divisão é a interpretação dele – embora de forma mais objetiva possível –, daquilo que ele realmente viu e estudou.

Isso ficou explícito tanto no catálogo geral quanto nas próprias mostras. Por exemplo: uma obra do artista uruguaio Joaquín Torres García é ícone da vertente cartográfica, mas outra de suas obras aparece também na vertente construtiva. Os curadores dos países selecionaram, com eventual sugestão de Frederico Moraes, os

---

122 Entrevista de Frederico Moraes com o autor, 9 jan. 2019.

seus artistas, mas os subdividiram, por obra, nas três vertentes. Isso fica claro no catálogo geral, onde cada obra listada consta o nome do artista e a vertente na qual está. A reflexão, portanto, estava nas obras em si e na relação entre elas, e não no nome do artista – como será de praxe nas edições seguintes.

Mostras individuais existiram – houve, por exemplo, uma do artista homenageado (Xul Solar) e uma do crítico de arte Mário Pedrosa. Além dessas duas, houve ainda uma exposição de documentação da produção da I BAVM, idealizada de última hora, realizada uma semana depois da inauguração do evento<sup>123</sup>, e uma mostra denominada “Último Lustro”, apenas com artistas que ainda estavam vivos. De fato, o projeto original já contemplava ocupar diversos espaços do centro de Porto Alegre de forma a criar um “corredor turístico”<sup>124</sup>. Isso realmente se concretizou: a I BAVM ocupou doze espaços diferentes<sup>125</sup>.

Ao que parece, Frederico Moraes obteve êxito no seu projeto para a I BAVM. É possível deduzir tanto da entrevista de Maria Benites Moreno quanto, principalmente, pelos críticos da época. Um deles, Celso Fioravante, da *Folha de São Paulo*, comentou sobre a I BAVM duas vezes. Na primeira, quando foi convidado pela própria FBAVM, deixou registrado que:

A arte latino-americana existe e é forte o bastante para viabilizar uma bienal extensa como a do Mercosul, que reúne até 30 de novembro obras de 275 artistas de sete países (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela). Disso ninguém tem dúvidas. Resta, porém, saber se algo além de óbvios critérios geopolíticos une essas obras e artistas.<sup>126</sup>

Para não deixar dúvidas de que estava incomodado com “geopolítica” nas artes visuais, Fioravante deixou registrado o incômodo na entrevista que fez com Frederico Moraes, publicada em 28 de novembro de 1997, na qual ele fez as seguintes perguntas:

---

123 Ibidem.

124 Terceira versão do projeto para a I BAVM. Arquivo pessoal do autor.

125 O catálogo geral não menciona os locais das mostras, mas tanto Frederico Moraes quanto Celso Fioravante, em um registro contemporâneo, afirmam que a I BAVM realmente se realizou em doze espaços diferentes.

126 FIORAVANTE, Celso. *Construtivos costuram a arte latino-americana*. 22 out. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/22/ilustrada/27.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Fazer bienal para o Mercosul não é bairrismo?

[...]

Incluir uma vertente cartográfica dentro de uma bienal não se trata de um discurso político?

[...]

A Bienal iria no caminho oposto ao Mercosul, que pretende unificar os mercados?<sup>127</sup>

Essa indagação de Fioravante é oposta à própria opinião dos empresários gaúchos que patrocinaram o evento, do ministro da Cultura (Francisco Weffort) e do Governador do Rio Grande do Sul (Antônio Britto). Retrospectivamente, tal oposição não é surpreendente, pois Fioravante traz o ponto de vista de São Paulo – um polo mundial das artes visuais. Independentemente disso, fato é que, para o jornalista, o caráter geopolítico da I BAVM era óbvio – uma demonstração de que Frederico Morais conseguiu traduzir ou mesmo fincar a sua ideia tanto na museografia quanto na curadoria.

A curadora gaúcha Angélica de Moraes é outra testemunha da clara execução de Frederico Morais, pois ela chega à mesma conclusão que Celso Fioravante por outro caminho:

O maior reparo que se pode fazer à 1ª Bienal do Mercosul – de inegável valor pela iniciativa e pelo conjunto reunido – é quanto ao seu perfil excessivamente histórico, que não deu muito respiro à jovem arte latino-americana. Afinal, uma bienal de artes visuais tem como característica básica ser prospectiva, apontar valores emergentes e mostrar tendências estéticas com base em ampla amostragem do que de melhor está surgindo nos ateliês.<sup>128</sup>

Ao contrário dos textos jornalísticos de Celso Fioravante, a crítica de Angélica de Moraes desencadeou uma réplica de Frederico Morais, em artigo de 1998:

Para alguns comentaristas, a I Bienal do Mercosul revelou um perfil excessivamente histórico, “que não deu muito respiro à jovem arte

---

127 FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

128 MORAES, Angélica. *Porto Alegre abriga a 1ª Bienal do Mercosul*. Folha de São Paulo, caderno 2, D17, 08 nov. 1997.



latino-americana”, como escreveu a brasileira Angélica de Moraes, que defende o ponto de vista de que “uma bienal de artes visuais tem como características básicas ser prospectiva, apontar valores emergentes e mostrar tendências estéticas com base em ampla amostragem do que de melhor está surgindo nos ateliês”. O uruguaio Nelson di Maggio tem o mesmo ponto de vista: “Apesar da proposta ambiciosa e diversificada”, esteve “muito apoiada na visão histórica”. Talvez ambos os articulistas tenham alguma razão, se aplicarmos suas observações à generalidade das bienais, mas, perdão do lugar-comum, cada caso é um caso, e a I Bienal do Mercosul tem peculiaridades que a diferenciam de outros eventos congêneres. Sem esquecer o neologismo cunhado por Catherine David para a Documenta de Kassel, uma “retroprospectiva”.

Na verdade, não se trata de diferenciar o que é histórico do que é contemporâneo. A questão é como tratar o assunto. Pode-se fazer uma leitura envelhecida da produção contemporânea ou, inversamente, uma leitura atualizadora da história da arte. O passado, recente ou remoto, está sempre aberto a novas interpretações. Por outro lado, a velocidade da produção artística atual tende a anular a distância entre o antigo, o moderno e o contemporâneo. Vivemos, hoje, a contemporaneidade do não-coetâneo.<sup>129</sup>

Independentemente das expectativas sobre a recepção crítica especializada, a diretoria da FBAVM aparentemente sabia o que receberia quando Maria Benites Moreno escolheu Frederico Moraes em vez de Aracy Amaral como curador-geral daquela edição<sup>130</sup>.

Em um texto de 1978, intitulado “A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)”, publicado no catálogo da exposição *América Latina: Geometria Sensível*, Moraes já demonstrava um primeiro esforço de busca por um espírito que unisse a produção artística latino-americana do século XX.

---

129 MORAIS, Frederico. *I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização*. In: SEFFRIN, Silvana (org.), *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 186. Originalmente publicado na Revista *Margens/Margenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires, nº 1, jul. 2002. Texto produzido pelo autor em 1998.

130 Na relação de documentos do Núcleo de Documentação e Pesquisa da FBAVM, constam uma entrevista coletiva com Frederico Moraes, datada de 4 de dezembro de 1996, e um material sobre Frederico Moraes produzido para esta mesma entrevista coletiva, datada de 4 de setembro de 1996. Há um hiato de três meses, supostamente correspondendo à preparação dos entrevistadores com esse material. Esse “material” – supostamente, uma espécie de dossiê – provavelmente contém seus principais textos.

A relação da documentação contida no arquivo é de 6 de novembro de 2009, portanto só abrange até a VI BAVM, mas em nenhuma destas outras edições constam documentos que atestem tamanho cuidado na seleção do curador-geral. Isso confirma a versão de Werlang (2017) de que o processo seletivo seria deveras simplificado depois da I BAVM (da qual ele foi presidente).

Em outro texto, “A pluralidade da arte no final do século”, produzido em 1994 e publicado em 1995 no catálogo da exposição *Romance Figurado*, Moraes faz duras críticas à ascensão daquilo que ele denomina “vertente neoísta”, isto é, uma “sucessividade de *revivals*” que “atende à lógica do mercado de arte”, de modo que “para aumentar seus lucros, é preciso determinar a rápida obsolescência dos 'ismos', seguindo-se imediatamente sua substituição por outros” pois “a criação é mais demorada e experimental que a lógica do consumo”<sup>131</sup>.

Nesse mesmo texto – que basicamente se comporta como uma análise de conjuntura da produção artística no Brasil a partir da década de 90 – Frederico Moraes ainda demonstra estar ciente de diversas “armadilhas” da produção artística contemporânea (“vertente neoísta”) de sua época, como: 1) o “linearismo igualmente previsível e acumulativo” do uso da tecnologia na arte, que obrigou muitos “artistas oriundos da Arte Concreta e da Minimal Art [...] a uma corrida louca para estar em dia com a alta tecnologia aplicada à arte, disputando entre si o pioneirismo de suas iniciativas”<sup>132</sup>; 2) a novidade como um valor em si, uma justificativa em si mesma; 3) a prevalência do ceticismo e da “utopia negativa” que sucedeu o otimismo “ingênuo” modernista até a década de 60; 4) o consumismo desenfreado como resultado da miséria e do desemprego, e não como fruto da liberação do homem pelo trabalho da máquina; 5) a crise e a “morte” como os motores que fazem a cultura se mover, isto é, a arte como um movimento de autossuperação, de acúmulo de forças produtivas, que se move por saltos e não por passos; 6) todos os itens anteriores exceto o 5 enquanto sintomas da crise maior do neoliberalismo; e, por fim, 7) a arte enquanto “um dos fundamentos da existência humana e da vida das nações”, uma vez que “a arte pode ser vista como uma espécie de reserva mítica e utópica, uma reserva para a subjetividade, um caminho para a interiorização do homem ou, ao contrário, um caminho para seu reencontro com o social, com a vida”<sup>133</sup>.

---

131 MORAIS, Frederico, *A pluralidade da arte no final do século*. In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 106.

132 *Ibidem*, p. 107.

133 *Ibidem*, p. 107-109.

Portanto, seu projeto curatorial para a I BAVM também refletiu, nos limites do possível, a sua visão de arte: a vertente construtiva<sup>134</sup> tratou da essência universal da arte e a vertente política tratou do seu contexto histórico latino-americano. A novidade, que serviu para mediar as duas, foi a cartográfica, que tratou da arte como manifestação concreta e presente do poder. A julgar pela empolgação dos empresários e políticos gaúchos com o prospecto de utilizar a arte latino-americana como meio (e não fim) de integração econômica regional, não há porque duvidar que Frederico Morais tenha entregado o produto final desejado.

Desse atrito é possível extrair outro aspecto histórico sobre a I BAVM: sua existência enquanto fenômeno tardio, uma espécie de *revival* da discussão sobre a arte latino-americana, e o fato de que Frederico Morais está do lado minoritário deste debate.

No próprio trecho supracitado, Morais deixa claro que “cada caso é um caso”, situação na qual a I BAVM “tem peculiaridades que a diferenciam de outros eventos congêneres”. Dada a natureza da crítica de Angélica de Moraes, está dado que Frederico Morais estava também defendendo a metodologia utilizada para a produção da exposição, e que sua metodologia tratava-se de um caso “peculiar” – peculiar no sentido de incomum (“que a diferenciam de outros eventos congêneres”).

Existem outros trechos no próprio catálogo da I BAVM que indicam que a posição de Celso Fioravante, Angélica de Moraes e Nelson di Maggio configuravam a visão dominante no período. Logo na primeira parte de “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, há uma introdução que vai essencialmente ditar o resto do texto:

É conhecida a afirmação feita por Henry Kissinger, durante reunião de chanceleres do Continente, realizada em [sic] Viña del Mar, no Chile, em 1969, de que “nada de importante pode vir do Sul. A história nunca é feita no Sul”. Mas antes que o ex-chanceler dos Estados Unidos manifestasse de forma tão cínica seu desprezo por tudo aquilo que nasce ao sul do Rio Grande, Torres García já invertera a posição do mapa do Continente, situando a América do Sul ao norte. Um *boutade*? Talvez. Mas não devemos desprezar o valor dos símbolos. [...] Tampouco devemos esquecer da importância da arte como parte de um processo de ampliação de nossa consciência de Nação. Porque, ou mantemos a esperança, um tanto utópica, hoje, de que a arte tem o poder de transformar sociedades e

---

134 O próprio Morais me disse na entrevista que a arte construtiva é a sua especialidade.

mudar políticas, ou teremos de concordar com Luis Camnitzer que, para que acreditem em nós, necessitaríamos de “todo o poder econômico, o caudal de truques publicitários, os meios de informação e, também, por via das dúvidas, de recursos militares que os impérios têm à sua disposição para manter sua credibilidade e poder ser tão convincentes”.<sup>135</sup>

Difícilmente alguém que coloca sua visão como “um tanto utópica” se acha na posição dominante de um dado debate.

Em outro trecho do mesmo texto (“parte 3”, na qual ele fala sobre as novas formas de colonização), ele nota que:

Contudo, pode-se questionar a persistência de certos estereótipos interpretativos nos projetos curatoriais das exposições de arte latino-americana que se vêm multiplicando ultimamente, em diferentes países.<sup>136</sup>

Tais “estereótipos interpretativos” provavelmente se tratam do “lado de lá”; estes provavelmente são dominantes, pois “vêm multiplicando ultimamente, em diferentes países”. Trata-se, claramente, de “persistência” no sentido de um padrão de expansão, portanto dominante ou até mesmo hegemônico.

Mas, talvez, o trecho que mais evidencia essa consciência de Frederico Moraes quando tomado no seu contexto mais amplo, está no seu texto sobre a exposição do Brasil:

Na arte brasileira dos anos 90, na criatividade plástica do último lustro do século XX, não existem mais fronteiras entre vertentes, tendências, temas, formas, atitudes, comportamentos. Tudo é deslizante, híbrido, anfíbio. Dogmas e regras deixaram de prevalecer. Tudo se mescla, tudo se recompõe. Nada mais existe em estado de pureza – geometrias, conceitos, figurações. O que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-*ready-mades*. Religião e erotismo convivem no mesmo espaço, sem conflitos, tanto quanto geometria e técnicas artesanais. Ex-votos e robótica, memória e realidade virtual, pintura e bordado, objeto e desenho, mitologias individuais e crítica social, ceticismo e

---

135 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 13.

136 *Ibidem*, p. 14.

esperança, tudo conflui para um território no qual o que existe de comum é apenas a persistência do gesto criador do artista.<sup>137</sup>

Este trecho – para além de certa ambiguidade (pois ele utiliza termos como “híbrido”) – implica numa contradição com aquilo que ele trata em “Reescrevendo a história da arte latino-americana”.

Em primeiro lugar, porque lá ele propõe uma etapa simbolizada pela vertente cartográfica, na qual os artistas latino-americanos ainda teriam que “redescobrir” seu “Continente”. Em segundo lugar, porque a arte contemporânea é tratada lá como algo ainda inserido num mundo geopolítico, dividido entre centro e periferia.

Aqui, no entanto, a arte contemporânea brasileira (os anos 90 são o período atual naquele momento) aparece como algo que já transcendeu as barreiras que ele menciona ainda existirem no “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. É compreensível que ele precise justificar a presença da sala do “último lustro do século XX” – uma mostra separada das três vertentes – mas isso seria contrafactual à progressão histórica por ele proposta em “Reescrevendo...”.

Sendo o “último lustro” uma parte periférica da I BAVM, Frederico Moraes poderia ter simplesmente mantido o caráter propositivo da sua curadoria e suprimido esse parágrafo de “Arte brasileira”. Evidentemente, uma curadoria que se propunha histórica deveria desaguar na arte dos tempos correntes: trata-se de ética científica e honestidade intelectual não ocultar evidência contrária. É pouco provável que o “último lustro” tenha sido uma anomalia imposta à sua curadoria pelo projeto original de Maria Benites Moreno: Moraes disse sequer se lembrar do projeto dela; como curador renomado e experiente, ele certamente se recordaria de um episódio de censura ou imposição vindo de cima<sup>138</sup>.

De qualquer modo, o trecho supracitado, que finaliza “Arte brasileira”, coloca um cenário muito mais pessimista do que aquele proposto em “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. E, nesse sentido, não se trata de um fenômeno isolado:

---

137 MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 159.

138 Entrevista de Frederico Moraes com o autor, 9 jan. 2019.

O artista brasileiro não é de viajar muito para o exterior. Talvez por timidez, comodismo, preguiça, talvez por autossuficiência, ou ainda por falta de gosto. Não sei. Na dúvida entre sair e ficar, permanece no país e, de preferência, em sua província natal. Alguns de nossos maiores intelectuais e poetas nunca deixaram o país, mas nem por isso se tornaram menos universais em sua obra. Mário de Andrade, um dos personagens centrais do Modernismo brasileiro, substituiu as viagens por uma intensa atividade epistolar. E assim se manteve bem informado sobre o que acontecia no país e no mundo. [...]

Nesse sentido, é bem diferente de seus vizinhos latino-americanos. Devido à sua formação histórica e, principalmente, pelo fato de falarem todos, o mesmo idioma, circulam mais no continente, que é seu. Os heróis hispano-americanos não pertencem a uma única nação. Che Guevara, argentino, fez a revolução cubana e morreu, melancolicamente, na Bolívia. A estátua eqüestre de Simón Bolívar pode ser vista em quase todas as capitais da América Latina. É um herói continental.

O Brasil tem fronteira com quase todos os países da América Latina, mas quase sempre se manteve de costas para o continente. Na verdade, raramente se pensou como América Latina e isto explica porque o governo brasileiro não formulou até hoje, com clareza, uma política de integração continental na área cultural. Por isso, também, nos poucos livros que se escreveram sobre a história da arte latino-americana, o Brasil foi deixado de lado, ou foi tratado com respeito e mesmo com admiração, mas sempre como um apêndice.<sup>139</sup>

Após a parte na qual explica o seu ponto de vista sobre a Antropofagia, ele faz uma rápida, mas ilustrativa, exposição sobre o que ele pensa da Bienal de São Paulo no contexto histórico desde a sua fundação (1951) e, por extrapolação, sobre o papel da bienal como um modelo nos tempos atuais (1997):

A tarefa de atualização da plástica brasileira, iniciada com a implantação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, na segunda metade dos anos 40, foi concluída pela Bienal de São Paulo. Criada em 1951, a Bienal ajudou a acertar os ponteiros da arte brasileira de acordo com o relógio da arte internacional. Com o tempo, devido à velocidade dos processos comunicativos, esta tarefa inicial, informativa, foi perdendo importância. O papel da Bienal consiste, hoje, em elaborar leituras da arte brasileira e internacional; trata-se agora de formular um ponto de vista sobre o que acontece no universo da arte.<sup>140</sup>

Esse trecho revela uma realidade bastante diferente daquela que Frederico Morais queria criar para a BAVM. Embora, em última análise, todo curador de uma

---

139 MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 156.

140 *Ibidem*, p. 157.

exposição temporária tenha que imprimir seu próprio ponto de vista<sup>141</sup>, o que ele está dizendo aqui sobre a Bienal de São Paulo claramente denota as curadorias dominantes desde, pelo menos, a chegada de Edegar Cid Ferreira à presidência da Fundação Bienal em 1992 – ou talvez até mesmo desde a contratação de Sheila Leirner pela primeira vez (1985)<sup>142</sup>. Como disse em entrevista a Celso Fioravante, sua bienal seria um projeto “de longo prazo”<sup>143</sup>. Com isso, ela se colocava, também, como um fenômeno *sui generis* e oposto também no âmbito institucional da época.

A mesma mensagem foi transmitida em “Reescrevendo...”, em trecho já citado, quando ele se refere às novas ferramentas de colonização cultural do Terceiro pelo Primeiro Mundo. A diferença é que em “Arte Brasileira”, o problema ganha caráter muito mais pessoal, pois ele ataca diretamente o coração do mercado de arte internacionalizado do Brasil – a Bienal de São Paulo.

Conciliando os dois textos, é possível interpretar que ele faz uma proposta de ação no “Reescrevendo...”, mas reconhece a realidade adversa para que essa proposta tenha êxito no mundo real em “Arte brasileira”. Nesse contexto, Porto Alegre se colocava como uma realidade distinta da de São Paulo, um lugar onde ele poderia criar uma nova cultura artística – em concordância com os objetivos iniciais de Maria Benites Moreno e das autoridades políticas e empresários do Rio Grande do Sul.

Aparentemente, Frederico Morais tinha ambições de um projeto de longo prazo. Ele pretendia continuar a ser o curador-geral da BAVM, pelo menos até a edição seguinte<sup>144</sup>.

É possível inferir ou atestar que todos os curadores-gerais da segunda à sexta edição, além dos curadores-gerais da oitava e da décima edição, leram ou ouviram falar do projeto original de Frederico Morais – que está, até hoje, armazenado no

---

141 Entrevista de Frederico Morais com o autor, 9 jan. 2019.

142 Ver ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*. São Paulo: Boitempo/SESC, 2004. Mario Pedrosa (1970) identifica essa “exaustão” da Bienal de São Paulo já a partir da sua sexta edição (1963). Frederico Morais, evidentemente, é mais diplomático no tom da sua linguagem aqui, mas está claramente se referindo ao mesmo fenômeno histórico.

143 FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

144 Entrevista de Frederico Morais com o autor, 9 jan. 2019.

Núcleo de Documentação e Pesquisa e, antes do seu surgimento, nos arquivos da FBAVM. A influência foi tanta que, se confiarmos nos depoimentos das pesquisadoras Bianca Knaak (que foi testemunha ocular pelo menos das cinco primeiras edições) e Fernanda Cepeda (que foi testemunha ocular da sexta edição)<sup>145</sup>, o nome “do Mercosul” sobreviveu a diversas tentativas de remoção (em favor do nome “Bienal de Porto Alegre”), a ponto de Justo Werlang ter denominado o período que abarcou as cinco primeiras edições de período do “projeto do Frederico de [sic] Moraes”<sup>146</sup>.

---

145 KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997-2003*. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História. Porto Alegre: UFRGS, 2008. CEPEDA, Fernanda P. F. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural) – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

146 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.



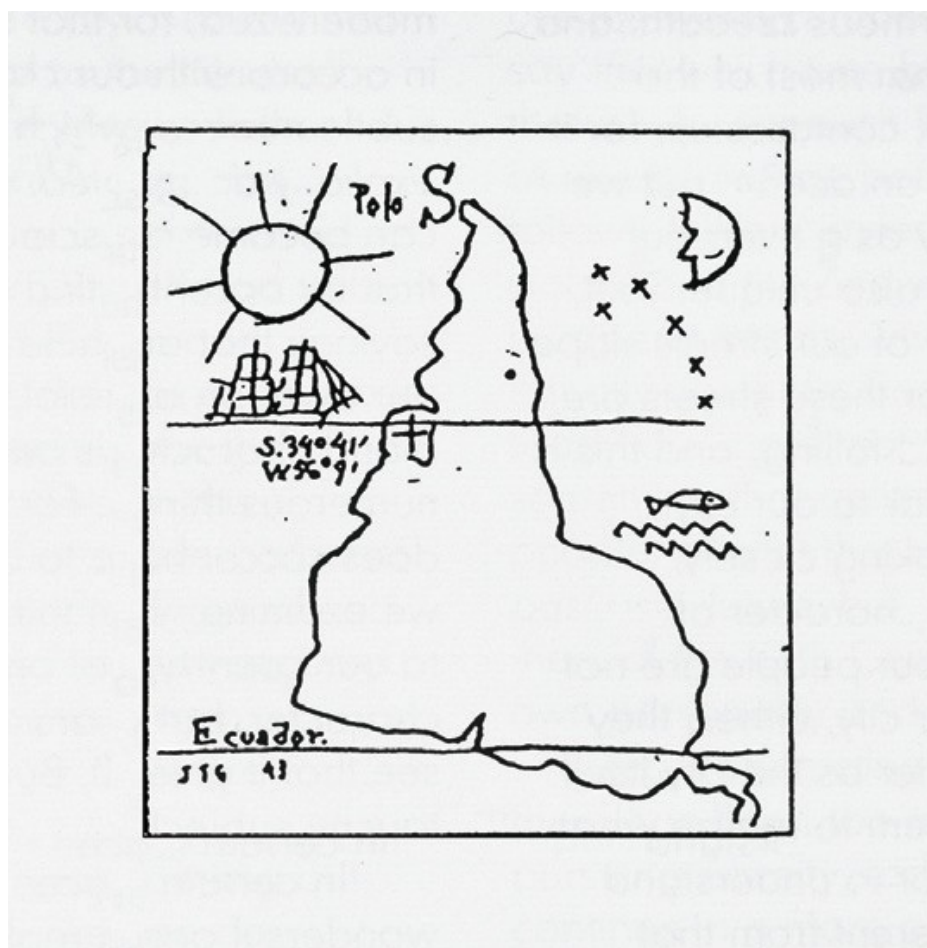


Figura 6: Joaquín Torres García (Uruguai). Mapa de Latinoamerica Invertido, 1943. Tinta sobre papel/*Ink on paper*. 18,6 x 15,3 cm. Vertente Cartográfica - Usina do Gasômetro Coleção/Collection Fundación Torres García, Montevideo, Uruguai. A obra serviu como marco inicial do período cartográfico, segundo Frederico Moraes.

### 3 – II BAVM (1999): crise econômica e reforma

Em entrevista, Frederico Morais afirmou que desejava curar também a segunda edição, a ser realizada em 1999. Ele fez um projeto “bastante detalhado” e o entregou a Justo Werlang. Não se sabe exatamente o que Werlang fez com sua cópia do projeto, e este autor não conseguiu acesso à cópia em posse de Frederico Morais. No entanto, existe um sumário deste projeto num artigo publicado por Morais para a revista *Margens/Márgenes*, de julho de 2002. Este artigo, intitulado “I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização”, também está contido na sua coletânea de 2004, publicada pela Funarte, mas em forma editada. Na versão completa do artigo, contida na revista, Frederico Morais afirma que:

Porém, mais do que uma proposta curatorial para a II Bienal do Mercosul, o que eu encaminhei foi um projeto para a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, cujos pontos principais eram os seguintes: 1- criar um centro de documentação e pesquisa sobre arte latino-americana, 2- publicação de um boletim trimestral e uma revista semestral, 3- criação de um conselho internacional que se reuniria duas vezes por ano para propor estratégias de promoção da arte latino-americana no exterior, 4- estabelecer parcerias com governos, instituições culturais e empresários dos demais países do Mercosul, visando a realização e promoção conjunta dos eventos da Fundação, 5- programar, para o período situado entre as bienais, exposições analisando as relações América Latina/Europa (1998/1999), América Latina/Estados Unidos (2000/2001), América Latina/África (2002/2003). Exemplos de mostras do primeiro bloco: Max Bill e a Arte Concreta na América Latina, Torres-García na Europa (“Cercle et Carré”), cinéticos latino-americanos em Paris, desdobramentos do Cubismo na América Latina etc.<sup>147</sup>

Ainda nesse artigo, Morais aparenta estar convicto de que “algumas ideias” desse seu projeto foram aproveitadas. A evidência documental das edições seguintes corrobora sua impressão. Tanto no artigo quanto em entrevista, ele reforça sua opinião de que o que o barrou da curadoria-geral da II BAVM foi uma decisão pessoal da nova Diretoria Executiva, e não desconhecimento de seu projeto.

---

147 MORAIS, Frederico. *I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização*. In: revista *Margens/Márgenes*, nº 01, jul. 2002, p. 59-65. p. 64.

A decisão do presidente das II e III BAVM, Ivo Nesralla, pela não continuidade de Frederico Moraes na curadoria-geral – ele já tendo o projeto para a II BAVM pronto, o que economizaria tempo e, quiçá, dinheiro – realmente dá a entender que sua motivação não foi de natureza operacional. Tal impressão ganha ainda mais substância quando analisada pelo aspecto curatorial: a II BAVM ocupa um lugar especial no período histórico aqui estudado por ter um evidente caráter de sepultamento do projeto original de Benites/Moraes e de “refundação” da BAVM. Nas palavras do próprio Moraes:

Os primeiros contatos para a realização da segunda bienal já estavam sendo mantidos, quando, numa reviravolta típica da cultura em nossos países, marcada pela descontinuidade dos projetos, um novo presidente foi eleito para a Fundação. E este, naturalmente, formou sua própria equipe. O novo curador-geral elaborou um outro programa, abandonando o conceito de vertentes para enfatizar especialmente a produção dos artistas jovens e a arte *high-tech*, restringindo drasticamente os espaços expositivos.

Algumas idéias do meu projeto foram aproveitadas, mas empobrecidas ou mesmo desvirtuadas, como no caso do Cubismo latino-americano. O país convidado foi a Colômbia. O seminário realizou-se com um número menor de participantes e presença internacional pouco significativa, em torno do tema super-batido da Identidade. [...] Apesar da qualidade acima da média, foi apenas mais uma exposição, que poderia ser realizada em qualquer lugar do Brasil ou do mundo, e não mais a Bienal do Mercosul, com objetivos programáticos claramente definidos.<sup>148</sup>

Portanto, a questão aqui não é a mudança abrupta resultada da troca de comando da Diretoria Executiva da II BAVM – que Frederico Moraes considerou “típica” –, mas, sim, o que ela significou de fato para o caso específico da BAVM enquanto instituição.

Será a II BAVM – excluindo as particularidades que envolveram a IV BAVM – a realinhar o evento ao modelo tradicional de bienal exposto por Angélica de Moraes: exposição essencialmente de arte contemporânea, com artistas “históricos” (quando houver) relegados a salas especiais. Não à toa, o seu curador-geral – Fábio Luiz Pereira de Magalhães (Fábio Magalhães) –, intitulou seu texto curatorial “Contemporaneidade, a marca da II Bienal”, em ataque direto à I BAVM.

---

148 Ibidem, p. 64-65.

O projeto original de Frederico Morais para a I BAVM previa três vertentes: política, construtiva e fantástica. Porém, por problemas logísticos, a vertente fantástica teve que ser cortada. No seu lugar, foi produzida a vertente cartográfica, equiparada, portanto, às vertentes política e construtiva. Tal adequação, no entanto, fortaleceu o discurso curatorial de Frederico Morais, pois realçou o aspecto geopolítico do projeto. O próprio fato de que Morais havia viajado aos países para estudar meticulosamente suas produções artísticas e chegado à conclusão de que “três vertentes” ali existiam e que uma teria que ser cortada por falta de representação é um índice a mais do caráter científico – praticamente museológico – da sua curadoria<sup>149</sup>.

A curadoria de Frederico Morais tinha evidente caráter fundacional. Isso pode ser observado num trecho do próprio texto do catálogo da I BAVM, onde ele receita sete passos (numerados de *a* a *g*) que devem ser seguidos no longo prazo e num amplo espectro (isto é, para além da I BAVM e dentro e fora da BAVM) para a realização desse projeto:

- a. Construir uma história da arte latino-americana significa des-construir a história da arte metropolitana. Para Gerardo Mosquera, “a des-construção da história da arte, ademais de uma descentralização polifocal, multiétnica, multidisciplinar e contextualizadora, implica uma revisão igualmente plural da arte do Ocidente, a partir da qual foi construída”. Significa incluir, na história da arte universal, o outro, a diferença, o contraste, a contradição. Ainda Mosquera: “Nestas totalizações (da história da arte metropolitana), com frequência monocêntricas e sempre eurocêntricas, a criação estético-simbólica do resto do mundo resulta diminuída, subvalorizada ou considerada à parte da corrente principal. Na história da arte também há centro e periferia. Se, por um lado, é dada autoridade à história como consagradora, por outro lado, essa mesma história é modelada segundo os valores que vão ser consagrados. A história torna-se juiz e parte”.
- b. As mulheres, os negros, os deficientes físicos e os integrantes de outras minorias étnicas e culturais, para sobreviverem numa sociedade competitiva e racista, precisam provar todo o tempo que são os melhores. É isto também o que se exige do artista latino-americano, pois como afirma ainda Camnitzer, “o artista do centro desconhece a arte da periferia, mas o artista

---

149 Em modelo resumido do projeto para a I BAVM (cópia digital enviada por Maria Benites ao autor), consta que o problema teve origem logística e se converteu num problema “conceitual”, pois, para a vertente fantástica, a intenção era a de incluir Colômbia, México e a “região andina”.

- periférico precisa conhecer sua arte, a do centro e a relação entre ambas. Tem que ser o melhor e conhecer a arte do centro, para não ser dominado por ela”.
- c. O artista do centro parece desconhecer sua identidade. Ele não a discute nem a questiona, porque supõe que a possui de origem, como um dom natural, e que todos a conhecem. No entanto, o centro exige que o artista latino-americano prove, todo o tempo, sua identidade e afirme a importância de sua arte. O artista metropolitano é estimulado a buscar outras fontes culturais, remotas ou distantes. Nem por isso é acusado de apropriar-se do que não é seu nem de perda de identidade. Os artistas periféricos, sob pressão dos modismos internacionais, são induzidos a agir da mesma forma, mas logo são apontados como diluidores, quando não plagiadores, de modelos euro-norte-americanos, com o adendo de que estão se distanciando perigosamente de suas próprias tradições culturais, comprometendo, assim, a autenticidade de sua arte.
  - d. Com frequência, somos acusados de ser muito e pouco latino-americanos, por defendermos ao mesmo tempo nossa identidade e nos distanciarmos dela. Na verdade, como afirma Octavio Zaya, “as questões de identidade e autenticidade com as quais o Ocidente marca sempre a arte latino-americana não são senão cortinas de fumaça para perpetuar o paternalismo, insinuando a nossa incapacidade para a diversidade criativa, negando aos artistas latino-americanos o direito à subjetividade e à automação”.
  - e. Até muito recentemente, os espaços destinados à arte latino-americana pelas instituições culturais metropolitanas e grandes mostras internacionais eram uma forma de sinalizar o que não deveria ser visto e analisado. O sucesso atual da arte latino-americana no circuito internacional já nos permite recusar toda forma de tutela e lutar contra a discriminação cultural imposta pelo centro. Devemos evitar, ao mesmo tempo, tanto o complexo de inferioridade, que tem marcado nossas relações com a metrópole, quanto o complexo de superioridade da Europa e dos Estados Unidos.
  - f. Hélio Oiticica dizia, num de seus textos, que o papel da arte brasileira (leia-se arte latino-americana) no plano internacional era subterrâneo. Quando, finalmente, seu trabalho veio à superfície, menos de uma década depois de sua morte, o choque foi enorme. Oiticica é hoje uma das referências mais importantes da arte internacional. Na análise que Catherine David, curadora da última Documenta de Kassel, “sua obra carece de todo exotismo, aparecendo vinculada a uma modernidade sem nacionalidade e igualmente à tradição europeia, sem deixar de pertencer a uma cultura brasileira, radical e selvagem”. Mas, surpresa, se pergunta: “É possível uma arte experimental de vanguarda num país subdesenvolvido?” Claro que é possível e o próprio Oiticica é o melhor exemplo. Lygia Clark, outro. Cildo Meireles e Victor

Grippe, outros. A verdade é que o centro começa a ser transformado pelas margens.

- g. A antropofagia de Oswald de Andrade nos ensina que, se necessário, devemos ser insolentes, tanto na defesa de nossas tradições, quanto na absorção do que vem de fora. Nem timidez nem recato. Podemos e devemos buscar, onde quer que seja, o que necessitamos para a renovação de nossa criatividade plástica. Tanto quanto a arte dos grandes centros, a arte latino-americana é plural, dinâmica, contraditória, híbrida e sincrética. A existência de uma arte latino-americana viril e independente pressupõe intercâmbio, confrontação e relacionamento constante e aberto com a arte de outras nações.<sup>150</sup>

Além da questão econômica – o plano de fundo da questão centro-periferia – Frederico Morais realça questões específicas do universo da arte que deveriam e podiam ser resolvidas internamente, através de uma via de tipo reformista (a única possível no âmbito curatorial). A partir da máxima de que “o centro começa a ser transformado pelas margens”, Frederico Morais propôs um projeto de longo prazo<sup>151</sup> no qual a “história da arte” deveria ser vista e apropriada de modo diferente pela *intelligentsia* artística latino-americana – em especial, dos futuros curadores da BAVM.

Essa nova aproximação só poderia ocorrer dentro dos moldes hegemônicos preexistentes, uma ascensão “sem ruptura”, visto que “o sucesso atual da arte latino-americana no circuito internacional já nos permite recusar toda forma de tutela e lutar contra a discriminação cultural imposta pelo centro” de modo que “devemos evitar, ao mesmo tempo, tanto o complexo de inferioridade, que tem marcado nossas relações com a metrópole, quanto o complexo de superioridade da Europa e dos Estados Unidos”. Tal aspecto fica evidente no projeto original, no qual ele lista, como uma das diretrizes da curadoria, excluir qualquer forma não erudita de arte.

A evocação da antropofagia de Oswald de Andrade (ponto g) claramente indica a intenção de Frederico Morais de colocar o modernismo como essa “nova”

---

150 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 18-19.

151 FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

fundação<sup>152</sup>. Era disso que se tratava a reescritura da história da arte latino-americana: uma antropofagia para o século XXI, igual em princípio mas diferente no foco estratégico (do estético ao econômico).

### 3.1 – A II BAVM no contexto da crise dos Tigres Asiáticos (1997-1998)

Uma crise financeira ocorreu no sudeste asiático em 1997. Denominada crise dos Tigres Asiáticos, foi desencadeada por ataques especulativos de instituições financeiras americanas às moedas de diversos países do sudeste asiático. O alvo principal era a Coreia do Sul, que acabaria, finalmente, caindo em novembro daquele ano, após um efeito dominó que derrubou Tailândia (2 de julho), Malásia (logo depois), Filipinas (meados de julho), Indonésia (14 de agosto) e Hong Kong (outubro). Esta crise logo se espalharia para o resto das “economias emergentes”, derrubando a Rússia em agosto de 1998 (também uma crise detonada pela desvalorização do rublo) e, no ano seguinte, o Brasil (janeiro de 1999), pelo mesmo motivo<sup>153</sup>. A quase bancarrota do Brasil elevaria bruscamente a cotação do real frente ao dólar americano (USD), minando o poder de compra da FBAVM, em especial o de aluguel, transporte e seguro de obras de arte – na sua maioria importadas, portanto cotadas em USD<sup>154</sup>.

Como resultado, a II BAVM quase não aconteceu<sup>155</sup>. Só aconteceu porque, no cálculo do Conselho da FBAVM, bem como de seu recém-eleito presidente – o cirurgião cardíaco Ivo Nesralla (na época, também presidente da Orquestra

---

152 Frederico Moraes confirmou essa intenção, pelo menos para o caso brasileiro – do qual ele é especialista – na entrevista com o autor (9 jan. 2019).

153 Sobre a Crise dos Tigres Asiáticos de 1997 (que se estende à Rússia, Brasil e Argentina) do ponto de vista do FMI, ver BLUSTEIN, Paul. *Vexame: os bastidores do FMI na crise que abalou o sistema financeiro mundial*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2002. Ver também FILGUEIRAS, Luiz. *História do Plano Real*. São Paulo: Boitempo, 2000.

154 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 76.

155 *Ibidem*.

Sinfônica de Porto Alegre) – os danos para a reputação do evento seriam maiores se a BAVM não ocorresse do que se ela ocorresse de forma reduzida<sup>156</sup>.

Com o fim da bonança de recursos financeiros, antigos problemas afloraram: à pressão sobre a FBAVM a respeito de Frederico Morais ter “barrado” a homenagem ao pintor gaúcho Iberê Camargo, sob o argumento de que “sua obra não se enquadra[va] em nenhuma das vertentes”<sup>157</sup>, acabaram se adicionando as dificuldades financeiras da segunda edição<sup>158</sup>. Isso culminou em sua homenagem numa exposição paralela exclusiva que nada tinha a ver com o conceito do projeto de Fábio Magalhães<sup>159</sup>.

Seguindo a mesma linha de economia de recursos financeiros, unida à pressão dos artistas contemporâneos gaúchos desde a edição passada, a II BAVM teve recorde de sua participação: 12 dos 32 artistas brasileiros expostos vieram do Rio Grande do Sul de um total de 100 artistas listados no catálogo geral (contando os que expuseram em duplas como apenas um artista). Na I BAVM, 14 gaúchos expuseram, de 50 brasileiros, mas eram 210 artistas no total. Em outras palavras, os artistas gaúchos viram sua participação crescer em um terço em relação à cota brasileira (de 28% a 37,5%) e praticamente 100% em relação ao total de artistas expostos (de 6,66% a 12%).

---

156 Ibidem. Ivo Nesralla, em reunião com o Conselho em 12 de maio de 1999, disse que “o paciente já está anestesiado, já fizemos a incisão e não vamos voltar atrás”. Justo Werlang (2017) confirma essa história.

157 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 67. Frederico Morais disse que “Evitei o Realismo fantástico, pelo menos nesta primeira edição da Bienal, porque ele está muito ligado a certos estereótipos interpretativos, especialmente na Europa e nos Estados Unidos. O Informalismo também não entra, o que significa que Iberê Camargo não estará presente [na exposição].” Essa informação confirma que Morais não abriu mão do rigor científico mesmo ao perder uma vertente inteira.

158 Estabelecida em 1995, um ano após a morte do artista e a pedido de sua viúva e de um galerista local, a Fundação Iberê Camargo surgiu já com cerca da metade de toda a sua obra. WERLANG (2017) explica essa história de forma resumida.

159 O projeto curatorial de Fábio Magalhães, cujo eixo central foi o da “contemporaneidade”, basicamente se concentrou na arte cibernética (na “desmaterialização da arte”). Em seu texto cerimonial para o catálogo geral da II BAVM, Magalhães se resumiu a dizer que:

“Completando o ciclo de mostras especiais e, principalmente, para não omitir-se diante da obra de um dos artistas brasileiros mais importantes da segunda metade do século, a II Bienal realiza uma retrospectiva da obra do gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), que nunca teve uma exposição tão abrangente em Porto Alegre, dando oportunidade de se conhecer realmente seu processo criativo.” (MAGALHÃES, 1999, p. 15.)



Nesse contexto, Magalhães se pôs como “uma pessoa que administra conflitos”<sup>160</sup>, isto é, um curador conciliador<sup>161</sup>:

O melhor propulsor da inventividade humana, como demonstra a História, são os desafios lançados pelas próprias circunstâncias. A segunda edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul se estruturou num período de crise. Sem entregar os pontos, como seria previsível em momentos de escassez como o atual, a organização do evento se reabasteceu da energia e do entusiasmo de seu presidente Ivo Nesralla, que encarou todos os pessimismos para fazer frente à difícil situação financeira que desestabilizou a moeda brasileira e ameaçou de morte a edição desta Bienal.<sup>162</sup>

Isso não significa que Fábio Magalhães tenha renunciado às suas ideias e convicções:

A II Bienal se movimenta com aproximadamente 150 artistas, a maioria centrada na vertente Contemporaneidade, mas também com quatro exposições especiais, contextualizadas, e de significado recorrente no conjunto das artes plásticas. Enquanto duas delas registram reciprocidade de influências entre artistas europeus e latino-americanos, uma outra volta-se flagrantemente à prospecção do futuro e a quarta homenageia uma das figuras de proa da arte brasileira neste século. Falemos inicialmente delas. O corte proposto dentro da vanguarda histórica atualiza o discurso da contaminação, do sincrônico, da prospecção positiva sem retórica.<sup>163</sup>

Magalhães deixa claro neste trecho que está abandonando o projeto de Frederico Morais e se alinhando com a perspectiva que fora definida por Angélica de Moraes, que aproxima a bienal ao modelo tradicional de uma bienal típica da indústria, i.e., destinada à exposição das mais recentes novidades de forma quase que acrítica.

---

160 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 77.

161 Como consta em FIDELIS (2005, p. 89), antes de curar a II BAVM, Fábio Magalhães foi curador-chefe do MASP, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretário de Cultura do município de São Paulo, assessor especial da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, secretário de apoio à produção cultural do Ministério da Cultura, presidente da Embrafilme, secretário adjunto da cultura do Estado de São Paulo e presidente da Fundação Memorial da América Latina. Outro exemplo de sua intenção conciliadora está nos quatro primeiros parágrafos de seu texto curatorial principal (MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 13).

162 MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 13.

163 *Ibidem*, p. 14.

Problema maior, no entanto, se tornou o tempo. A crise dos Tigres Asiáticos acabou minando as pretensões grandiosas do Mercosul: o sonho de se tornar uma zona de livre-comércio desmoronava. Em 1997, talvez a burguesia gaúcha achasse que tinha tempo (ou, pelo menos, tolerância e boa vontade) para construir um novo paradigma visual latino-americano, num projeto de longo prazo, que andasse paralelamente à marcha do subcontinente rumo a um livre-mercado mundial. Com a crise de 1999-2001, a realidade mudou.

A escolha pela não continuidade de Frederico Moraes na curadoria-geral pode ter sido sintoma disso: o evento precisava dar resultados de público e *marketing*<sup>164</sup>. Frederico Moraes, caso Justo Werlang esteja correto, já havia dado mostras de não hesitar em sacrificar o departamento de *marketing* em prol da análise científica da arte visual. Ele já havia barrado Iberê Carmargo simplesmente porque fora necessário cancelar a vertente *fantástica*. Ele certamente barraria Picasso numa BAVM. Essa hipótese ganha ainda mais força se termos em mente que a II BAVM ocorreu num contexto de corte de despesas, de modo que seria mais barato manter Frederico Moraes com o seu projeto já pronto. Ao invés disso, Nesralla se deu ao trabalho de trazer Fábio Magalhães de São Paulo para fazer um novo projeto que, de qualquer modo, foi “inspirado” no de Moraes. Se esse foi o ponto nevrálgico da discordância entre Nesralla (e, por extensão, da FBAVM) e Moraes, então ia muito além da já mencionada questão operacional, pois o foco no *marketing* traria mudanças profundas, de natureza estratégica, na curadoria das BAVM seguintes.

Os aspectos da “administração de conflitos” ficaram especialmente ilustrados na exposição *Picasso, Cubismo e América Latina*, que buscou retratar a influência da arte europeia na arte moderna latino-americana, com obras de Pablo Picasso e outros representantes do cubismo na América Latina: Fernand Leger, Albert Gleizes, André Lhote, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, Alejandro Obregon Rosen, Antônio Gomide, Candido Portinari, Diego Rivera, Emiliano Di Cavalcanti, Emilio Pettoruti,

---

164 A necessidade de a BAVM atrair enormes públicos será tratada no capítulo sobre a VI BAVM (2007).

Lasar Segall, Maria Leontina, Milton Dacosta, Rafael Barradas, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret<sup>165</sup>.

Embora o cubismo tenha sido um grande influenciador do movimento modernista na América Latina, e Pablo Picasso seja o seu representante mais ilustre, a FBAVM teve que se concentrar – provavelmente pela falta de recursos – em pedir emprestado obras de coleções latino-americanas (apenas algumas europeias)<sup>166</sup>. Disso resultou uma exposição que, ao contrário do que Magalhães afirma no catálogo geral<sup>167</sup>, foi pouco representativa de Picasso – muitas das obras nem sendo da fase cubista do artista<sup>168</sup>.

Como se não bastasse, Picasso nunca teve, durante a sua carreira, contato ou sofreu influências significativas da arte latino-americana, ao contrário, por exemplo, da arte africana. Os próprios textos presentes no catálogo da exposição especial, de autoria de Annateresa Fabris e Nicolau Sevchenko, explicitam esse fato, ao evidenciarem que não só Picasso não teve influência direta sobre a maioria dos artistas modernos latino-americanos, como o cubismo latino-americano foi fruto em maior parte do cubismo “normatizado” (do “retorno à ordem”) da escola de Paris, já nas décadas de 20 e 30, cujo ateliê de André Lhote foi a influência principal.

Deste ponto de vista, o título da exposição dá uma ideia ao visitante que não é verdadeira – a saber, de que Picasso exerceu influência direta, duradoura e central na produção artística moderna latino-americana<sup>169</sup>. Tal decisão soa ainda mais irônica pelo fato de que, na época, Ivo Nesralla justificou-a utilizando o argumento pedagógico: em entrevista ao Correio do Povo, disse que uma exposição de um

---

165 FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Picasso, Cubismo e América Latina*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 77.

166 MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 14.

167 Ibidem.

168 ALONSO, Rodrigo. *La II Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, abre el juego al incorporar artistas europeos e insiste en el recurrente tema de la identidad*. 5 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/184371-el-mismo-escenario-otros-contenidos>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

169 MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 14.

artista do calibre de Picasso serviria como “âncora” que atrairia o visitante leigo para a Bienal e, uma vez lá, inevitavelmente absorveria e aprenderia sobre os artistas latino-americanos dos quais não sabia que existia<sup>170</sup>. Fora do contexto da arte como entretenimento e do ponto de vista do *marketing*, é difícil encontrar alguma lógica nesse argumento<sup>171</sup>.

A exposição de Picasso é ainda mais estranha no contexto da II BAVM porque Fábio Magalhães optou pela estratégia de abandonar o projeto de Frederico Morais em favor de um recorte temporal, pelo menos do ponto de vista dos artistas representados. Ele resolveu este entrave teórico descartando a hipótese de que a América Latina ainda sofria de uma “cultura de repetição”, isto é, de uma cultura atrasada. De acordo com Magalhães, a América Latina teria superado o atraso artístico em meados do século XX, com a obra cinética do artista argentino Julio Le Parc:

Através das obras do argentino Julio Le Parc, tema de outra das mostras paralelas, temos a oportunidade de verificar como alguns artistas deste lado do Atlântico contribuíram de maneira decisiva para a consolidação de uma arte contemporânea consistente e respeitada internacionalmente. A partir dos anos 50, as pesquisas de Le Parc nos domínios da arte cinética, que opera com processos óticos baseados na percepção do movimento real ou aparente, ganharam cada vez mais projeção, na medida em que refletiram sobre as novas tecnologias e o mundo emergente da informática numa espécie de *vis-à-vis* com a velocidade expansionista deles. Nada mais justo que, em 1966, Le Parc se tornasse o primeiro artista latino-americano a receber o prêmio máximo na Bienal de Veneza. Seus trabalhos, como se pode comprovar, revelam uma imaginação em ebulição permanente tanto no que se refere à técnica quanto aos materiais.<sup>172</sup>

Tal corte temporal implicou, como é possível inferir deste trecho, numa releitura histórica *vis-à-vis* Frederico Morais – mas apenas partindo de Julio Le Parc (1966), e

170 COSTA PEREIRA, Tamara. *Inovações na II Bienal do Mercosul: O presidente da Bienal, Ivo Nesralla, diz que a próxima edição terá um caráter mais educacional*. Correio do Povo, 28 jun. 1998. Arquivo digital.

171 De acordo com WERLANG (2017), ao defender a gratuidade das visitas, disse que artistas como “Picasso e van Gogh” são reconhecidos universalmente como artistas, possuem “valor atribuído”, o que não acontece com os artistas contemporâneos, que não têm “valor” atribuído pelo público, que “não [os] reconhece como arte”.

172 MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 14-15.

não do modernismo brasileiro (época abarcada pela exposição de Picasso). Como o artista homenageado foi Iberê Camargo, Fábio Magalhães poderia simplesmente ter iniciado sua curadoria em 1966 – com, talvez, alguns anos de recuo, na forma de prólogo – e ignorado o problema da influência de Picasso no modernismo brasileiro.

Excluindo a exposição de Picasso como um elemento estranho, vindo diretamente do departamento de *marketing* da FBAVM, é possível extrair uma narrativa mais coerente da curadoria de Fábio Magalhães e confrontá-la com a curadoria de Frederico Moraes. Ao colocar Le Parc no centro da história, Fábio Magalhães pode inserir uma narrativa na qual o desenvolvimento das tecnologias de informação e a globalização aniquilaram a hierarquia entre centro e periferia:

Naturalmente articulada com o trabalho de Le Parc, a terceira mostra especial — Arte e Tecnologia — coloca em cena a arte por computador [...] Daqui para a frente, além de a tecnologia informacional constituir o meio pelo qual acessamos conhecimentos e novidades na sociedade em rede, a arte vai partir cada vez mais para a virtualidade, para o universo do não material, da metalinguagem pura.<sup>173</sup>

Esse processo em que a “tecnologia informacional” permitiu à arte alcançar o estágio da “metalinguagem pura” teve raiz histórica, a saber:

Vários fatores se conjugaram, nos anos 80, para consolidar o processo que passou a ser denominado, mais do que economia ou capitalismo “mundial”, de globalização. O novo padrão tecnológico assentado na informática valorizou ainda mais o “capital pensante” dos países centrais e acelerou brutalmente os fluxos de capital [...] A respeito da modernidade, que precedeu este novo tempo de pós-modernidade, de pós-industrialismo, de sociedade em rede [...] <sup>174</sup>

Esse predomínio do “novo padrão tecnológico” (i.e., da “tecnologia informacional”), teria então inaugurado um novo período – a “pós-modernidade”, “pós-industrialismo” ou a “sociedade em rede”. Esta última definição é importante para Fábio Magalhães, pois:

Já a contemporaneidade é algo mais. [...] Principalmente, é reflexão contínua, com base na atividade intelectual e criativa, tendo como suporte os meios da comunicação informatizada, que conectam todo

---

173 Ibidem, p. 15, 17, 19 e 20.

174 Ibidem, p. 17.

o planeta [...] coloca absolutamente tudo em debate: da arte às ciências, das práticas sociais à própria tecnologia.

Hoje, a maioria dos artistas, esteja ou não em grandes centros, vive em meio a um labirinto de experiências encimado por um emaranhado de dúvidas. Mas é desde esse aparente caos que podem revelar-se os precursores de uma nova história. No atual contexto, é impossível saber que fio nos levará ao novo e quais são, na realidade, os caminhos e saídas para a arte. O que podemos é desfrutar da aventura da arte contemporânea, sem “ismos” nem etiquetas, e isto talvez seja o melhor da história.<sup>175</sup>

Essa “nova história”, na verdade, é a pós-história, o fim da história aplicado às artes:

De diferentes maneiras, obviamente, tanto o liberalismo como o marxismo sugeriam que a ligação ao local e ao particular daria gradualmente mais espaço a valores e identidades universalistas, cosmopolitas e internacionais. No entanto, a globalização parece não estar produzindo nem o simples triunfo do “global”, que redundaria numa preocupante homogeneização da arte e da cultura, nem a permanência, em sua velha forma nacionalista, do “local”.

[...]

O processo de criação, no final deste século, principalmente depois da década dos anos 70, incorporou cada vez mais ao objeto artístico novas estruturas de linguagem, ao mesmo tempo em que ampliou consideravelmente o raio de sua ação provocante e/ou não conformista. Pode-se dizer, até mesmo, que destruiu os contornos, as geografias, ou seja, o lugar que no modernismo se imaginava que a arte deveria ocupar, e cada vez mais se apropriou das novas possibilidades tecnológicas. A grande revolução cultural, que sem dúvida está provocando profundas transformações na sociedade, iniciou-se justamente na década dos anos 70, no chamado Vale do Silício, na Califórnia. O “mundo em rede” e a Internet revolucionaram o processo de informação e de diálogo. Atualmente, a riqueza e a diversidade da produção no campo das artes não é mais privilégio dos grandes centros, apesar de ainda manterem maior capacidade de impor valores e de conduzir o mercado.<sup>176</sup>

Essa leitura histórica é completamente diferente da de Frederico Morais, que propunha uma continuidade da História numa base geopolítica, dividida entre Primeiro e Terceiro Mundos.

Independentemente de preferências ideológicas, fica patente que a versão histórica de Fábio Magalhães é de natureza muito mais especulativa e muito menos sofisticada que a de Frederico Morais. Exatamente essa foi a percepção do crítico

---

175 Ibidem, p. 19.

176 Ibidem, p. 19-20.

Rodrigo Alonso, que visitou a exposição. Em resenha crítica para o jornal argentino *La Nación*, ele fala sobre a volta “a la fórmula de pensar el arte latinoamericano como derivado del europeo” no sentido “superficial y formalista”:

No obstante, el mayor desacierto curatorial lo constituye el propio fundamento de la exhibición. Después de la infinidad de estudios que rescatan la particularidad con que fueron releídas y resignificadas las vanguardias en América latina, y después del esfuerzo de la última Bienal de San Pablo por mirar hacia la producción europea desde una óptica latinoamericana, Magalhães vuelve a la fórmula de pensar el arte latinoamericano como derivado del europeo.

Su mirada, superficial y formalista, parece olvidar algunos momentos significativos del diálogo entre la producción artística europea y la americana: el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade, el universalismo constructivo de Joaquín Torres García y el vibracionismo de Rafael Barradas...

El concepto de "influencia" resulta, así, inaceptable y anacrónico. Y si bien uno de los textos del catálogo problematiza esa relación (contradiendo al curador), lo cierto es que la muestra no expone en ningún momento ese carácter problemático.<sup>177</sup>

Alonso chegou ao ponto de acusar desonestidade intelectual por parte da curadoria da II BAVM:

La muestra de arte y tecnología Ciberarte: Zonas de Interacción, es otra de las mayores apuestas de la Bienal. Su curadora, la colombiana Diana Domingues, la estructura en torno de la interactividad, en un intento por ponerse a la par de los desarrollos más actuales en el área. Pero al hacerlo, ignora las dificultades tecnológicas que caracterizan a los países del Mercosur y, por tanto, la escasez de obras interactivo. De hecho, países como Paraguay, Uruguay y Bolivia no participan en esta sección.<sup>178</sup>

A mesma impressão teve o próprio Frederico Morais – que também visitou a II BAVM<sup>179</sup>. De acordo com ele, a II BAVM parecia uma bienal normal para a época (presumivelmente, “superficial e formalista”, nas palavras de Alonso), sem o diferencial da primeira edição.

---

177 ALONSO, Rodrigo. *La II Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, abre el juego al incorporar artistas europeos e insiste en el recurrente tema de la identidad*. 5 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/184371-el-mismo-escenario-otros-contenidos>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

178 Ibidem.

179 MORAIS, Frederico. *I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização*. In: revista *Margens/Márgenes*, nº 01, jul. 2002, p. 59-65. p. 65.

O texto curatorial da exposição *Arte e Tecnologia*, de autoria da curadora independente Diana Domingues, não ajuda em nada a defesa da tese de Fábio Magalhães. Afirma que a história da arte é a história da evolução tecnológica e que, por isso, a proliferação de equipamentos informatizados (*mouse*, teclado, monitores etc.) representam uma revolução da forma como os seres humanos percebem as coisas. Daí, disse Diana Domingues, o futuro da arte visual erudita repousar sobre as novas tecnologias – algo que, se tomarmos a análise de Alonso, contradiz com a própria exposição.

Mas só porque uma filosofia curatorial é menos sofisticada não significa que não seja útil. Fábio Magalhães aparentemente ouviu o recado de Angélica de Moraes, na ocasião de sua crítica à I BAVM (1997):

Grande parte dos artistas jovens escolhidos exibem uma produção que percorre do início dos anos 90 até os dias de hoje e também se projeta para o ano 2000, com todas as incertezas que proliferam à chegada do terceiro milênio. Também aqui não teria sentido ser diferente, uma vez que a primeira edição encarregou-se de fazer ampla amostragem da arte latino-americana no século XX, contemplando o que houve de mais substancial no período. A II Bienal, portanto, abre-se para o amanhã, acolhendo tanto as possibilidades emergentes no presente como a latência subjacente ao desejo humano de compreender seu tempo, mas também de perscrutar o futuro, tendo a imaginação por leme.

Quando nos pusemos a desenvolver o projeto desta segunda edição, duas questões se colocaram de imediato: “qual o espaço do regional em um mundo globalizado?” e “em que medida a globalização destrói ou acolhe diferentes identidades culturais?”.<sup>180</sup>

A ênfase na arte contemporânea, com o estabelecimento de Julio Le Parc como divisor de águas, deixa clara a natureza prática da narrativa da “pós-modernidade”, pois permitiu que o projeto de Frederico Morais fosse abandonado, mantendo, ao mesmo tempo, a aparência de que foi continuado. Se houve má-fé ou não, é impossível afirmar com a evidência documental disponível: a curadora-adjunta Leonor Amarante confirmou essa posição de continuidade tomada por Magalhães, em entrevista realizada seis anos após o fato<sup>181</sup>.

---

180 MAGALHÃES, Fábio. *Contemporaneidade: a marca da II Bienal*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 16.



#### 4– III BAVM (2001)

Fábio Magalhães continuou no cargo de curador-geral. Tal continuidade – única na história da BAVM – tem uma explicação bem simples: Ivo Nesralla continuou como diretor-presidente da III BAVM.

A permanência de Ivo Nesralla – um não-empresário – na presidência da III BAVM pode ser explicada pelo fato de que a crise econômica que prejudicou o orçamento da segunda edição não foi uma tempestade temporária e se prolongou até a terceira edição – esse padrão só viria a se repetir nas XI e XII BAVM (2018 e 2020), em outro período de crise econômica aguda vivido pela instituição.

A crise econômica continuava a se espalhar, acarretando, após três anos de agonia, a bancarrota da Argentina em 2001, que pediu moratória na última semana daquele ano. Enquanto isso, o Brasil pediu ajuda ao FMI em 2001 e 2002, para evitar a moratória – só conseguindo o feito porque os EUA e o FMI estavam ideologicamente decididos de que o país não poderia quebrar e não quebraria<sup>182</sup>. A quebra da Argentina marcou o fim daquilo que poderíamos denominar período de liberalização e abertura econômica do Mercosul (1990-2002), de acordo com a divisão periódica do diplomata Paulo Roberto de Almeida<sup>183</sup>.

Continuando a tendência de desmaterialização da arte, Fábio Magalhães e Leonor Amarante reforçaram esse aspecto do fim da história na arte visual nesta III BAVM (2001), apelando ao esoterismo:

Recentemente os jornais publicaram uma foto inédita, captada por um Laboratório avançado de astronomia, mostrando uma galáxia devorando outra galáxia. A impressionante imagem do choque de corpos celestes poderia servir como metáfora da arte contemporânea ao lidar com as linguagens da arte.

---

181 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 239.

182 BLUSTEIN, Paul. *Vexame: os bastidores do FMI na crise que abalou o sistema financeiro mundial*. Rio de Janeiro: Record, 2002. cap. 12.

183 ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento histórico do Mercosul: panorama de 20 anos*. In: *Digesto Econômico* MAR/ABR/MAIO 2011. p. 68-82.

As expressões artísticas na chamada pós-modernidade operam por meio de rupturas, causando perplexidades. Ao contrariar as regras do jogo, a arbitrariedade, já presente na modernidade, não se propõe a estabelecer novas regras. O novo na arte de hoje não exerce nenhuma pretensão fundacional típica das vanguardas modernistas. O próprio artista não se compromete com sua inovação. O que dá vida ao trabalho é a constante alteração, as inserções arbitrarias dentro das linguagens que utiliza. As linguagens não o submetem, não são geografias que o contêm; são, na melhor das hipóteses, paisagens que se alteram durante a viagem.

[...]

A ruptura das regras pelo artista obriga a crítica de arte a corrigir, a todo momento, seus critérios ou a utilizar o arbítrio como forma de criar nova aproximação com a obra de arte. Essa atitude da crítica nos leva a dois posicionamentos: um, de intensa intimidade com a produção artística; outro, de deliberado distanciamento dos processos de criação.<sup>184</sup>

Intencional ou não, a metáfora utilizada por Fábio Magalhães e Leonor Amarante foi simbólica, pois, essencialmente, afirmaram que a arte visual deixou de pertencer ao campo de produção e investigação científica e/ou estética e passou a ser entretenimento<sup>185</sup>. Tal mudança de filosofia ia contra o Estatuto Social da FBAVM, que estabelece como finalidade da instituição a educação e a cultura, mas também é uma ruptura aberta e definitiva com a curadoria da I BAVM.

Além da violação do Estatuto, a curadoria da III BAVM acabou rompendo laços com um dos legados do modernismo, o qual Frederico Moraes estabeleceu como o movimento fundador da arte visual erudita latino-americana e sobre o qual a nova arte latino-americana deveria se legitimar.

Um exemplo documental disso existe na II BAVM. Há uma entrevista de Tarsila do Amaral para o Correio da Manhã que foi publicada no encarte da exposição *Picasso, Cubismo e América Latina*, provavelmente para reforçar a genealogia de Picasso

---

184 AMARANTE, Leonor, MAGALHÃES, Fábio. *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. In: FBAVM. *III Bienal Mercosul* (catálogo geral). FBAVM: Porto Alegre, 2001. p. 15-16.

185 De acordo com o dicionário Porto (*entretenimento* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-05-14 14:08:49]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/entretenimento>), entretenimento (substantivo masculino) é: 1. ato ou efeito de entreter ou entreter-se 2. aquilo que serve para distrair ou para ajudar a passar o tempo 3. divertimento; passatempo 4. conjunto de atividades e espetáculos relacionados com as áreas do teatro, cinema, música, televisão 5. retardamento propositado 6. engano; logro 7. disfarce. MENEZES (2016) ilustra a relação entre cultura (arte) e entretenimento nos tempos de hegemonia do mecenato da Lei Rouanet.

com o modernismo brasileiro, pois nela é mencionada uma lista de pintores cubistas, com Picasso entre eles. Na entrevista, realizada em 25 de dezembro de 1923, após ser questionada se “seria cair de novo na imitação da Europa”, ela disse “não. O cubismo liberta porque tem a vantagem de ser uma escola de invenção”<sup>186</sup>. Ao ser questionada mais provocativamente – “mas se é uma escola, deve escravizar” – ela respondeu:

Não. Há leis gerais às quais não podemos escapar. Essas persistem. Como exemplo de liberdade cubista, chamo a atenção para dois nomes: Fernand Léger e Albert Gleizes. Esses artistas, submetendo-se às leis gerais, seguem caminhos completamente diferentes. O cubismo é exercício militar. Todo artista, para ser forte, deve passar por ele.<sup>187</sup>

Nada poderia ser mais distante do que Magalhães e Amarante apregoaram na curadoria da III BAVM, que “o próprio artista não se compromete com sua inovação”. A BAVM se convertia em algo ainda mais próximo do que queria Angélica de Moraes: um pavilhão de artistas jovens, a serem divulgados indiscriminadamente, a título de novidade.

Ao mesmo tempo, eles se dão ao trabalho de manter a aparência de que levavam a arte como algo sério, isto é, como cultura<sup>188</sup>. Em suma, buscam acomodar o melhor dos dois mundos: o lucro da indústria do entretenimento (inclusive aqui o lucro por espoliação, via isenção fiscal), cristalizado pelos interesses corporativos da elite gaúcha e do mercado de arte, e a pureza da imparcialidade científica e utilidade social edificadas pelo modernismo. Tal contradição é necessária no mundo da Lei Rouanet e LIC/RS, cuja legitimidade tanto legal quanto moral repousam na utilidade pública ou social da arte enquanto cultura.

Esse aspecto dúplice da arte visual contemporânea aflorou no episódio do incêndio do pavilhão do Deprc (Departamento de Portos, Rios e Canais), mais conhecido em Porto Alegre como o “Pavilhão das Tesouras”. Construído com a intenção inicial de

---

186 AMARAL, Tarsila. *Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões*. In: *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 25 dez. 1923 (apud FBAVM. *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Picasso, Cubismo e América Latina*. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p. 22.).

187 Ibidem.

188 Ver MENEZES, Henilton. *Lei Rouanet: muito além dos (f)atos*. Brasil: e-galáxia, 2016. p. 253-4.

servir de estrutura auxiliar para a construção do cais do porto, o Duprc tinha a peculiaridade de ser um exemplar do estilo arquitetônico escandinavo do “barco invertido”, com estruturas cruzadas sustentando o teto (daí seu nome coloquial). Essa arquitetura foi utilizada como *rationale* com a qual Angélica de Moraes<sup>189</sup> – a mesma da crítica de 1997 – mobilizou apoio da comunidade artística para que o edifício fosse preservado pela Prefeitura de Porto Alegre.

Por “preservação”, Moraes quis dizer “conversão em um espaço expositivo para arte contemporânea”, pois a Prefeitura de Porto Alegre já tinha um projeto para a revitalização do Duprc, que estava localizado numa zona altamente valorizada de Porto Alegre, no coração da cidade. Tal projeto visava converter o local numa marina pública, com uma licitação para a iniciativa privada, mas com uma cláusula de preservação do edifício – logo, supostamente, satisfazendo a reivindicação de Moraes. No entanto, Angélica de Moraes essencialmente chamou o projeto de vulgar, “com direito a cirquinho, choperia, e outros penducarilhos populistas”<sup>190</sup>.

Ao denominar serviços como “cirquinho” (diminutivo claramente pejorativo) e “choperia” de “penducarilhos populistas”, Angélica de Moraes dá um vislumbre singular da condição social da arte visual contemporânea da época, que Frederico Morais certa vez denominou “neoísta” e que aqui é denominada “pós-moderna”. A contradição estava na condição de que a arte visual contemporânea evidentemente precisava se converter numa forma viável de entretenimento para sobreviver no Brasil, mas não tinha forças para fazê-lo porque – como dá a entender o protesto de Angélica de Moraes – a competição era muito forte ou desleal. Daí o uso do argumento do populismo, que parte do pressuposto de que o povo não sabe o que é bom, cabendo a uma elite esclarecida decidir o que lhe é melhor. O episódio teve fim abrupto: um incêndio suspeito destruiu o pavilhão em janeiro de 2001<sup>191</sup>.

---

189 De acordo com MOTTA (2005, p. 53-54), Angélica de Moraes fez um abaixo-assinado que contou com assinaturas de Harald Szeemann, Sheila Leirner, Paulo Mendes da Rocha e Oscar Niemeyer, entre outros.

190 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 54.

191 MASI, Eduardo. *Fogo destrói Pavilhão das Tesouras*. Zero Hora, Porto Alegre, 25 jan. 2001. *Caderno Geral*.

O debate com Angélica de Moraes na ocasião da I BAVM exerceu uma pressão sobre a bienal para divulgar novos artistas a cada edição. Leonor Amarante, em entrevista de 2005, deixou esse aspecto bastante claro:

“Um artista trabalha com o passado, com a memória, com o conhecimento, com a informação, mas ele reúne tudo isso no olhar de seu tempo e volta isso para um olhar no futuro. O nosso olhar na bienal é voltado para a contemporaneidade e para o que ela antecipa de futuro.” [...] “Ela pode não ser revolucionária, mas pode dar a dimensão, pode refletir o que está acontecendo hoje na arte contemporânea. Você pode fazer diferente, você pode fazer visitas, você pode dar chances para artistas jovens.”<sup>192</sup>

Fábio Magalhães abordou outro aspecto da relação potencial entre bienais e artistas contemporâneos: o da formação e rotação dos artistas, de modo que as primeiras podem reforçar os currículos dos segundos, através de uma formação melhor e do estabelecimento de contatos privilegiados:

Magalhães considera que a adoção do sistema de exposição em contêineres à margem do Rio Guaíba (51 dos artistas convidados receberão um contêiner como área expositiva, tendo de lidar com o desafio de criar para esse espaço altamente simbólico e criar uma obra especialmente para essa área exígua) facilita o intercâmbio de informações e criará uma dinâmica de troca entre os artistas, que serão obrigados a comparecer massivamente ao evento.<sup>193</sup>

Assim como na I BAVM, a III BAVM também fez uma pesquisa sobre a arte do subcontinente. Mas, dessa vez, tal pesquisa se deu na forma de um “mapeamento da produção emergente”<sup>194</sup>, i.e., arte contemporânea. Aparentemente, tal itinerância foi executada em moldes muito semelhantes ao programa *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*, do instituto Itaú Cultural, que por sua vez é de propriedade do Banco Itaú S.A.<sup>195</sup>. Cabe ressaltar aqui que esse tipo de programa tem finalidade explícita de descobrir novos “talentos” da arte contemporânea. A própria Amarante não escondeu tal objetivo em entrevista à época:

---

192 Entrevista a Leonor Amarante feita por Gaudêncio Fidelis (14.06.2005), São Paulo. In FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 92.

193 HIRSZMAN, Maria. *Mostra discute a contemporaneidade da pintura*. Caderno 2/Visuais, O Estado de São Paulo (26.07.2001), D6.

194 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 92.

195 Sobre isso, há um TCC de minha autoria especificamente sobre o assunto (2012).

Ao percorrer 14 Estados, procuramos fazer uma pequena cartografia, ainda que superficial, da arte brasileira e apostamos em muitos nomes novos, artistas jovens, ainda desconhecidos no mercado.<sup>196</sup>

Essa havia sido a opinião de Angélica de Moraes na sua crítica de 1997 à I BAVM, na qual disse ser papel de um curador de bienal exercer a função de um caçatentos, visitante de ateliês. Esse sistema, aparentemente, já estava bem consolidado na época, a ponto de estar enraizado na própria comunidade dos artistas contemporâneos<sup>197</sup>.

O aspecto “dúplice” da arte contemporânea ficou evidente no destaque dado pelo projeto curatorial na III BAVM. Com o tema “arte por toda parte”<sup>198</sup>, esta edição realizou cinco exposições simultâneas em cinco locais distintos da cidade de Porto Alegre<sup>199</sup>:

Se nos *Contêineres* o branco das paredes externas camufla a intervenção cênica colorida contida em seu interior, no Espaço Cultural Santander, ao contrário, o branco se impõe no *hall* central e nas obras tridimensionais de grande formato, como ponto de partida para atingir o intenso colorido das pinturas que se espalham pelas galerias do prédio.

[...]

A cor branca é, do ponto de vista físico, a soma de todas as cores.

[...]

Do figurativo ao abstracionismo informal ou geométrico, algumas pinturas, ou “pinturas tridimensionais”, incorporaram elementos estranhos à arte, como azeite-de-dendê, produto brasileiro usado intensamente na Bahia, ou elementos curiosos, como canudos de sorvete ou peças de dominó, para adensar textura e materialidade. Do branco puro ao colorido intenso e corrosivo há pinturas presas na parede, outras que em parte se desprendem e se desdobram pelo piso.

[...]

Hoje é praticamente impossível falar em síntese nas artes e a *Cidade dos Containers* reflete essa constatação.<sup>200</sup>

---

196 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 106.

197 BULHÕES, Maria Amélia. *Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul*. In: *Porto Arte*, v. 10, n. 18, maio 1999, p. 103-115.

198 AMARANTE, Leonor, MAGALHÃES, Fábio. III Bienal de Artes Visuais do Mercosul. In: FBAVM. III Bienal Mercosul (catálogo geral). FBAVM: Porto Alegre, 2001. p. 15.

199 As exposições foram as seguintes: *Poéticas Pictóricas* (Espaço Cultural Santander), *Cidade dos Containers* (Espaço Pôr-do-Sol, no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho), *Performances* (Hospital Psiquiátrico São Pedro), *Rafael França* (Memorial Rio Grande do Sul) e *Diego Rivera* (MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul).

No entanto, a conceitualização de Magalhães e Amarante, que incluiu um discurso idealizado sobre a importância da cor branca, não foi o suficiente para esconder a contradição com eles mesmos, nos parágrafos anteriores, nos quais eles haviam desenhado uma linha clara de separação entre modernismo e contemporaneidade. Como notou Gaudêncio Fidelis:

A “cidade dos contêineres”, contudo, não deixou de receber críticas. A principal delas seria a de que os artistas não colocaram em questão o espaço imposto pelos contêineres, tendo-os transformado em mera réplica do “cubo branco” da galeria. A artista Marilice Corona comentou: “Incomodou-me perceber que poucos artistas questionaram o espaço que lhes foi concedido. Se a idéia dos contêineres é fazer uma duplicação de nossa realidade social, é papel fundamental dos artistas a sua crítica.”<sup>201</sup>

Em outras palavras, Fábio Magalhães e Leonor Amarante expulsaram o “cubo branco” modernista pela porta da frente apenas para readmiti-lo pela porta dos fundos, pois, a céu aberto, no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, construíram espaços museológicos/galerias tradicionais.

Houve diversas instalações no local, interagindo com o Rio Guaíba. Não obstante, a *Cidade dos Containers* foi claramente projetada para servir de atração principal da III BAVM. As instalações públicas, naquele contexto, se encaixam mais nas exigências do projeto idealizador do evento como um todo de Maria Benites Moreno do que do projeto curatorial de Fábio Magalhães.

A mudança brusca na conceitualização de arte de Magalhães em relação à II BAVM provavelmente teve causas bastante práticas, pois, ao contrário daquela edição, a III BAVM teve que lidar com uma quantidade maior de pintores contemporâneos<sup>202</sup>. Nesse contexto, sua narrativa da desmaterialização da arte na pós-modernidade

---

200 AMARANTE, Leonor, MAGALHÃES, Fábio. *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. In: FBAVM. *III Bienal Mercosul* (catálogo geral). FBAVM: Porto Alegre, 2001. p. 16-18.

201 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 106. A fala de Marilice Corona foi realizada em entrevista pela Laís Chaffe (CHAFFE, Laís, *A polêmica dos contêineres*, in *Jornal da Universidade*, outubro de 2001, p. 11).

202 Na entrevista com Maria Hirszman, Fábio Magalhães afirmou que “Não se trata de discutir a questão do suporte, como foi feito há algumas bienais (a 22ª edição teve por tema a *desmaterialização da arte*), mas de mostrar que muitas vezes o artista trabalha com elementos historicamente relacionados com a pintura”. Essa entrevista dá a entender que Fábio Magalhães se inspirou na curadoria da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994, para realizar a curadoria da II BAVM.

causada pela emergência das novas tecnologias informáticas não poderia se sustentar. É possível que a sobrevivência ou até mesmo *revival* da pintura na arte contemporânea realmente fosse um ponto problemático, ou pelo menos curioso, para os teóricos da “pós-modernidade” ou “pós-indústria”, uma vez que uma mostra da V BAVM (2005) trará justamente o título *Persistência da Pintura*<sup>203</sup>.

Essa metamorfose provavelmente foi uma imposição das necessidades da época. Para dar coesão à multiplicidade de obras – desde pinturas a *performances* e instalações; da arte morta à contemporânea – que estava em suas mãos, de modo que o visitante a entendesse, Fábio Magalhães e Leonor Amarante resolveram adotar um denominador comum – *arte por toda parte*, isto é, a arte espalhada pelos espaços “públicos” de Porto Alegre.

Além do mais uma bienal é um evento de grandes proporções, que exige um planejamento e uma produção de, pelo menos, um ano. Excluindo as questões financeiras e legais, temos que, no caso de instalações em espaços públicos, o problema é meramente logístico, pois o local já existe e o artista pode projetar a obra desde o início do planejamento da exposição. O mesmo vale para obras já prontas e conhecidas – a arte “histórica” – o problema logístico apenas se deslocando da produção da obra para a produção do espaço expositivo. Mas, quando se convida 51 artistas para fazerem o que quiserem, os resultados são imprevisíveis do ponto de vista de uma megaprodução. É mais seguro, portanto, confiná-los num cubo branco e, nesse caso, a racionalidade moderna se revela uma ferramenta útil. De fato, a questão da supremacia da logística sobre a reflexão artística é levantada por Motta (2005) como elemento comum na sua análise sobre as quatro primeiras BAVM<sup>204</sup>.

---

203 Coincidência ou não, a década de 90 foi marcada por um ciclo capitalista de proliferação dos computadores pessoais e da internet. Esse processo geraria uma bolha que estouraria justamente em março de 2000 (a “bolha Dot-com”), nos EUA. Essa relação pode ser sugerida pelo fato de Fábio Magalhães ter mencionado o Vale do Silício no seu texto para o catálogo geral da II BAVM – uma menção específica demais em relação ao resto do mesmo. Aqui, não se trata do problema da “morte da pintura”, mas, sim, de Fábio Magalhães ter especulado sobre os prospectos da massificação dos computadores e da internet na arte contemporânea em 1999, de acordo com o *modus operandi* do curador de bienal receitado por Angélica de Moraes na sua crítica à I BAVM.

204 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS,



Existe também o fator da inércia e da experiência pessoal, uma vez que Fábio Magalhães e Leonor Amarante já haviam realizado outra mostra de contêineres numa exposição em Copenhague, em 1996, intitulada *Arte Através dos Oceanos*<sup>205</sup>.

Tal reciclagem de ideias levanta a possibilidade de que não se esperava que Fábio Magalhães e Leonor Amarante fossem fazer a curadoria de duas BAVM consecutivas. Isso, por sua vez, leva à especulação de que Ivo Nesralla não sabia se continuaria ou não da presidência da Diretoria Executiva – afinal de contas, não se sabia quando a crise dos Tigres Asiáticos acabaria, ou mesmo se a BAVM seria descontinuada. O grau de incerteza sobre a continuidade ou não da BAVM pode ser inferido pelo fato de que, por mais pós-moderna que tenha sido a curadoria da III BAVM, ela ainda manteve praticamente intacta a estrutura regulamentar da I BAVM, em especial a manutenção dos países participantes do Mercosul e sua zona expandida.

O fator determinante para a criação da *Cidade dos Contêineres* provavelmente foi político. O incêndio do pavilhão do Deprc deve ter levado à interdição do Cais do Porto pelo Corpo de Bombeiros, impossibilitando a BAVM de expor no local e, por conseguinte, privando o evento de arquitetar o “corredor turístico” pelo centro de Porto Alegre. Nesse contexto, os *contêineres* serviram de medida compensatória. Esse fator foi levantado pelo crítico de arte paulista Jorge Coli, na sua resenha pela *Folha de São Paulo*:

A “Cidade dos Contêineres” é o ponto espetacular da Bienal do Mercosul. [...] Foi solução remediando a ausência de locais vastos em Porto Alegre, próprios para grandes mostras. [...] O público também é eliminado na maior parte do dia, fugindo do calor tremendo que se concentra nos abrigos metálicos.<sup>206</sup>

Por “locais vastos em Porto Alegre”, Coli poderia estar se referindo tanto ao Pavilhão das Tesouras quanto à Usina do Gasômetro – únicos locais utilizados na primeira e na segunda edição. Poderia também estar se referindo à ausência de locais especializados para grandes exposições de arte. Outros espaços utilizados na I

---

2005. p. 34-37.

205 Ibidem, p 61.

206 COLI, Jorge. *Sul sem Norte*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 02 dez. 2001, Caderno Mais.

BAVM podem ser considerados, mas eles eram todos fechados, e a *Cidade dos Contêineres* foi uma exposição a céu aberto. É mais provável que Jorge Coli não tenha ido ou não tivesse a primeira edição em mente, mas, sim, a II BAVM.

Nesse contexto, o ponto central era o de ocupar a zona nobre do centro da cidade a qualquer custo (no caso, o sacrifício ao conforto dos visitantes). Gabriela Kremer Motta (que é do Rio Grande do Sul) mencionou esse fator na sua dissertação de mestrado de um modo que passou a sensação de que isso era tão óbvio que nem merecia ser tratado na sua pesquisa<sup>207</sup>. Alternativamente, partindo do pressuposto de que a *Cidade dos Containers* fazia parte do projeto da III BAVM desde o início, muda-se apenas o ponto de partida: de compensação pela área perdida para expansão pela orla do Guaíba, ampliando a área expositiva e, inevitavelmente, o número de visitantes.

Tais especulações não alteram o fato concreto verificável – o discurso político geral da III BAVM – do qual a *Cidade dos Contêineres* foi peça central. Não à toa, Fidelis (2005) considerou a III BAVM uma continuidade da evolução da instituição, especialmente no âmbito da produção de evento (caracterizada por uma “profissionalização”). De fato, ele começa o seu capítulo sobre ela da seguinte maneira:

O trabalho minucioso e atento dos curadores e a qualidade geral dos artistas escolhidos proporcionaram uma significativa representação da produção de cada país. Também sob a presidência de Ivo Nesralla e a curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, a 3ª Bienal representou fundamentalmente um momento de transição para aquele que seria um novo patamar de organização e profissionalização que a Bienal viria finalmente consolidar em sua quarta edição, assim como servir de modelo, em uma escala de erros e acertos, para a futura instituição de novos projetos curatoriais,

---

207 O único trecho no qual MOTTA (2005) menciona esse fato diretamente é este:

“Ainda que a Bienal do Mercosul tenha mantido a sua relação com a orla do Guaíba na sua terceira edição com a *Cidade dos Containers*, e mesmo uma proximidade com o Porto da cidade, ocupando pavilhões dessa área na quarta e quinta edições da mostra, esta parte de Porto Alegre permanece distante das pessoas fora do período de exposição.” (MOTTA, p. 56)

No entanto, cabe salientar que, na sua entrevista com Leonor Amarante, ela ainda assim a pergunta diretamente sobre essa exposição. É possível que, na época (isto é, após janeiro de 2001) se visse a utilização do parque Maurício Sirotsky Sobrinho como o substituto óbvio para um espaço na orla do Guaíba, mas não necessariamente a sua execução, na forma de contêineres.

ainda que a própria edição da 3ª Bienal tenha sido realizada, intencionalmente, sem um projeto temático definido.<sup>208</sup>

Na III BAVM já se observava sinais de transição do evento para uma bienal internacional típica, como definiu Frederico Morais. Conjuntamente com a bienal em si, houve mostras paralelas<sup>209</sup> e uma sala especial. Sob comando do mecenas Jens Olesen, que trabalhou no evento com o cargo de “Comissário da Sala Especial e Exposições Paralelas”, foram realizadas três mostras de artistas de fora da América Latina – uma de artistas contemporâneos chineses, uma do artista dinamarquês Tal R e uma do artista norueguês Edvard Munch – e uma “sala especial”, com 44 obras do muralista mexicano Diego Rivera. Tais mostras foram claramente divulgadas como eventos separados da mostra principal, não constando nem no catálogo geral, mas, já na época, Motta (2005) percebeu que essa parte da produção nada tinha a ver com qualquer caráter artístico ou educativo da arte visual, configurando um evento de entretenimento<sup>210</sup>.

Mais reveladora ainda foi a resenha do crítico Jorge Coli, para a *Folha de São Paulo*: no curto artigo, de apenas sete curtos parágrafos, dedica os dois primeiros a uma introdução geral da BAVM (com um tom claramente depreciativo) e os quatro seguintes às salas das mostras paralelas; apenas o último parágrafo é dedicado à III BAVM propriamente dita – justamente o trecho dedicado à *Cidade dos Containers*, citado anteriormente. Quem lê o artigo de Coli tem a impressão de que as mostras paralelas é que eram as mostras principais.

---

208 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 91.

209 Mostras paralelas já existiam desde a primeira edição, mas eram destinadas a documentações relativas à produção (bastidores) da bienal, conforme Frederico Morais revelou em entrevista.

210 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 57-59.

## 5 – IV BAVM (2003): as reformas de Malcon e o *boom* da BAVM

Findada a crise dos Tigres Asiáticos, a FBAVM finalmente teve a oportunidade de ter a sua primeira edição *blockbuster*. Antes de discuti-la é preciso considerar fatos políticos relevantes que ocorreram mais ou menos no mesmo período.

O ano de 2003 pontuou uma inflexão no Mercosul. As crises que levaram à bancarrota da Argentina e do Brasil – as duas principais nações do Mercosul – se amontoaram aos antigos problemas do bloco, relativos às assimetrias econômicas entre Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, e culminaram em derrotas eleitorais dos partidos neoliberais de Argentina e Brasil.

Como consequência, dois presidentes do lado esquerdo do espectro político, como consolidado no Ocidente no pós-guerra, assumiram o poder em 2003 nos dois países: Luiz Inácio Lula da Silva no Brasil (venceu as eleições em outubro de 2002; tomou posse em 1º de janeiro de 2003) e Néstor Carlos Kirchner na Argentina (venceu a eleição em 27 de abril de 2003; tomou posse em 25 de maio de 2003). Essas eleições cimentaram a morte daquilo que o diplomata Paulo Roberto de Almeida denominou a fase do Mercosul do “otimismo comercialista”<sup>211</sup> – que teria iniciado com o Protocolo de Ouro Preto, em 1994 e acabado com a “crise de confiança” e “reco general” no período da já mencionada crise de 1999-2002. Também marcou uma ruptura para uma “ênfase [...] na vertente política das iniciativas do bloco, com o envolvimento de movimentos sociais e de atores não-estatais numa intensa agenda de encontros e reuniões de grupos de trabalho”<sup>212</sup>. A euforia dos blocos econômicos da década de 90 havia acabado, no caso do Mercosul, desmentida pela própria realidade do subcontinente e desmoralizada pela crise detonada no sudeste asiático em 1997.

---

211 ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento histórico do Mercosul – panorama de 20 anos*. In: *Digesto Econômico*, março/abril/maio 2011, p. 68-82. p. 80.

212 *Ibidem*, p. 81.

Essa “ruptura” no Mercosul já estava prevista em caso de vitória do Partido dos Trabalhadores nas eleições de 2002. Em seu Programa de Governo de 2002, constava:

52. Em sexto lugar, a consolidação da vocação de multilateralidade do comércio exterior brasileiro mediante políticas direcionadas à diversificação de mercados, ao fortalecimento e ampliação do Mercosul e à retomada do projeto de verdadeira integração latino-americana [...]

53. Quanto à ALCA, tendo em conta a avaliação já efetivada, não se trata de uma questão de prazos ou de eventuais vantagens nesse ou naquele setor. Tal como está proposta, a ALCA é um projeto de anexação política e econômica da América Latina aos EUA, cujo alvo principal, pela potencialidade de seus recursos e do seu mercado interno, é o Brasil. O que está em jogo, então, são os interesses estratégicos nacionais, é a preservação de nossa capacidade e autonomia para construir nosso próprio futuro como nação.

54. Do ângulo da política externa, é preciso se opor à blindagem internacional que sustenta o neoliberalismo globalizado e recuperar valores como a cooperação nas relações internacionais. Nesse sentido, será decisivo utilizar o peso internacional do Brasil para mobilizar e articular partidos, governos e forças políticas que lutam por sua identidade e autonomia, justamente num momento em que cresce a reação popular pela nacionalização dos centros de decisão política e econômica dos países periféricos.<sup>213</sup>

O Mercosul realmente recuou até mesmo nas suas ambições mais modestas de se consolidar enquanto uma união aduaneira, como estava previsto no Tratado de Assunção<sup>214</sup>. Durante o pico da chamada “onda rosa”, iniciada com a eleição de Hugo Rafael Chávez Frías (Hugo Chávez) à presidência da Venezuela, em 1998 (tomou posse em 1999), o Mercosul deu prioridade às relações diplomáticas entre seus membros<sup>215</sup>.

De certa forma, isso se refletiu na BAVM: ao contrário de Fernando Henrique Cardoso, que não compareceu a nenhuma das três edições (para as quais tinha sido formalmente convidado enquanto Presidente da República)<sup>216</sup>, Luiz Inácio Lula da

213 PARTIDO DOS TRABALHADORES. *Concepção e Diretrizes do Programa de Governo do PT para o Brasil (Lula 2002)*. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002. p. 47-49.

214 ALMEIDA, Paulo Roberto. *Mercosul: uma avaliação retrospectiva e uma visão prospectiva*. Paper para o VII Encontro Nacional de Estudos Estratégicos, mesa 2.2: A América do Sul, Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República, 06-08 nov. 2007.

215 ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento histórico do Mercosul – panorama de 20 anos*. In: *Digesto Econômico*, março/abril/maio 2011, p. 68-82. p. 80.

216 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 113.

Silva não só compareceu, como enfatizou a importância estratégica de eventos como a BAVM, ao dizer, em texto escrito não publicado no catálogo geral:

O meu governo vislumbra, nesta Bienal, um importante movimento cultural de integração dos povos latino-americanos. Em especial, no contexto do Mercosul, no qual precisamos – todos – resgatar a nossa história e valores comuns. É assim que vamos construir sociedades nacionais prósperas e justas, numa comunidade solidária de povos irmãos.<sup>217</sup>

Tal postura não ficou apenas no discurso: a IV BAVM foi a primeira edição na qual a Petrobras – estatal detentora do quase monopólio da exploração do petróleo brasileiro até 2016 – patrocinou uma edição do evento, investindo R\$ 1.839.000,00. Essa foi a única vez dentro do período analisado aqui na qual a Gerdau não foi a maior patrocinadora, pela Lei Rouanet<sup>218</sup>. No longo prazo, a Petrobras jamais se tornaria mecenas “majoritária” da BAVM, que permaneceu sob hegemonia da Gerdau até a sua décima edição, mas suas contribuições foram significativas. A contribuição da Petrobras acabaria após a sétima edição<sup>219</sup> – coincidentemente ou não, a última que ocorreu sob a presidência de Lula<sup>220</sup>.

A própria presença do recém-empossado Presidente da República teve grandes repercussões em Porto Alegre e, por conseguinte, no evento: um levantamento do acervo digital do jornal gaúcho *Correio do Povo* evidencia uma grande cobertura da visita de Lula à abertura da IV BAVM, a ponto de ter aferido um aumento significativo no número de visitantes. O vice-presidente do Programa Rota Metrópole do Porto Alegre Convention & Visitors Bureau da época, Carlos Henrique Schmidt, disse que

---

217 Mensagem de abertura do Presidente da República, documento enviado por Renato Malcon para ser adicionado ao texto da IV Bienal escrito por José Pedro Mattos Conceição (07.11.2005) (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 113.).

218 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018. A Gerdau, no total (Gerdau Açominas S.A., Gerdau BG Participações S.A., Gerdau Leasing S.A. – Arrendamento Mercantil e Gerdau S.A.), contribuiu com R\$ 1.513.700,00 na IV BAVM. No entanto, a Gerdau provavelmente foi a maior patrocinadora privada, pois, pela LIC/RS, foram captados R\$ 2.274.400,00.

219 O histórico de contribuições da Petrobras nas edições seguintes foi este (só pela Lei Rouanet): R\$ 1.100.000,00 (V BAVM, 2º maior); R\$ 3.000.000,00 (VI BAVM, 2º maior); R\$ 1.500.000,00 (VII BAVM, 2º maior); não contribuiu na VIII, na IX e na X BAVM.

220 “O presidente [Lula] deu à cultura o mesmo peso dos seus compromissos da política, da economia e da diplomacia.” (*LULA inaugura a Bienal no sábado*. *Correio do Povo*, 02 out. 2003. Acervo digital do *Correio do Povo*.).

houve um grande número de reservas “em razão da IV Bienal do Mercosul”, e que se “surpreendeu com os muitos visitantes do interior, em função da presença do presidente Lula”<sup>221</sup>.

Além do mais, houve, pela primeira vez, um convênio realizado entre a FBAVM e o Ministério de Relações Exteriores, que culminaria com a presença e voz do então presidente da FBAVM, Renato Malcon, na 24ª Reunião de Cúpula de Presidentes da República do Mercosul, realizada em Assunção (capital do Paraguai)<sup>222</sup>. Tal participação realizara a previsão de Frederico Moraes de que a América Latina tenderia à aproximação.

No entanto, a BAVM já havia se metamorfoseado. Em vez de aproveitar a posse de um governo disposto a utilizar o instrumento diplomático para executar o projeto de “reescritura da história da arte” de Frederico Moraes, a BAVM dobrou a sua aposta nos potenciais propagandístico e corporativo da arte visual, seguindo mais à risca as diretrizes da *Cultura é um bom negócio*.

Com a posse da presidência da FBAVM e da IV BAVM pelo banqueiro Renato Malcon, a BAVM ganhou uma gestão “profissionalizada”: a captação de recursos privados foi reformulada através de um “plano de cotas e reciprocidades”, no qual os produtos de *marketing* oferecidos pela BAVM foram estratificados em diversas faixas – quanto maior a divulgação, mais caro se tinha que pagar<sup>223</sup>. As visitas foram gratuitas pela primeira vez<sup>224</sup>, o que resultou num recorde de visitas – cerca de um milhão de visitantes –, que, por sua vez, acarretou numa maior divulgação das marcas dos patrocinadores. O período de preparação de cada evento aumentou: de um ano e meio para três anos, pois Malcon era vice-presidente da FBAVM na época

---

221 Nota sem título (coluna sob o título “Bienal”). *Correio do Povo*, 12 out. 2003. Arquivo digital.

222 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 113.

223 *Ibidem*, p. 110-112.

224 A I BAVM, após um mês, liberou acesso gratuito às quartas-feiras (*Acesso gratuito à Bienal do Mercosul*. *Correio do Povo*, 22 out. 1997. Arquivo digital.). Graças a uma cópia disponível do seu *folder* em KNAAK (2005, p. 278), sabemos que a II BAVM não cobrou ingressos para as exposições na Usina do Gasômetro. Contraditoriamente à versão contada em FIDELIS (2005), diversas notas jornalísticas do *Correio do Povo* divulgavam que a III BAVM não cobrava ingressos. Supõe-se que a IV BAVM foi a primeira edição que não cobrou nenhum tipo de ingresso, em nenhuma circunstância.

da 3ª edição, o que o permitiu iniciar a produção da 4ª edição três anos antes. Essa política foi seguida nas edições seguintes, que começaram a ser produzidas no início do ano da inauguração da edição anterior ou finais do ano anterior, e não mais em meados do ano seguinte. Além disso, foi realizado um concurso aberto internacional para a confecção da logomarca da edição.

Como resultado de todas as reformas de Malcon, o orçamento da IV BAVM duplicou em relação à edição anterior e, pela primeira vez, o catálogo ficou pronto para ser distribuído no dia de inauguração do evento.<sup>225</sup>

Os curadores estrangeiros, que vinham trabalhando juntos desde a primeira edição, foram todos substituídos. Nesta edição, foi delineado um eixo diretor para a curadoria daquela edição:

A 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul esmerou-se no esforço de integração com a comunidade, com ênfase na preparação dos mediadores e supervisores para uma ampla e competente difusão artística, uma vez que este foi o caminho definido em bienais anteriores, através da regra da gratuidade de acesso. Podemos resumir assim as suas grandes idéias-força: 1) promover o questionamento das especificidades entre o arqueológico e o contemporâneo, com atenção aos vínculos entre as origens e as condições atuais das culturas latino-americanas; 2) inserir a mostra na agenda das discussões políticas do Mercosul, com o escopo institucional de firmá-la como o maior evento de arte visual latino-americana, consolidando a cidade de Porto Alegre como centro internacional de difusão e de encontros culturais e cívicos. Não foi por outra razão que, pela primeira vez, um Presidente da República compareceu à abertura da exposição, assim como também presidentes e representantes de outros países participantes, distinguindo-a como grande acontecimento nacional e internacional.<sup>226</sup>

A execução de tais “ideias-força” ficaram a cargo do curador-geral da IV BAVM, o consagrado Nelson Aguilar<sup>227</sup>, homem de confiança de Edemar Cid Ferreira (através

---

225 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 110-112.

226 Documento institucional sem autoria (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 112-113). Fidelis não cita a fonte exata deste material.

227 “Escolhido entre mais de cem currículos pelo presidente do evento Renato Malcon” (BOLSSON, Ana Carolina. *Porto-alegrense é aberto à cultura, diz curador*. 1 set. 2003. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI151928-EI1540,00.html>>. Acesso em: 09 ago. 2018.).



da Brasil Connects, sua empresa para a área de produção cultural), curador da Bienal Brasil Século XX, evento que serviria de inspiração para a própria BAVM, e da Mostra do Redescobrimento (2000), que inspiraria a IV BAVM<sup>228</sup>.

### 5.1 – A “arqueologia genética”: o projeto de Nelson Aguilar

À primeira vista, a mudança de conjuntura tanto do Mercosul quanto da gestão da FBAVM pode sugerir um retorno ao antigo projeto de Maria Benites Moreno e Frederico Moraes<sup>229</sup>. De fato, Aguilar deixa transparecer, em sua linha de discurso para o público, uma intenção de continuar com o projeto inicial de Frederico Moraes, ao adotar uma postura de construção de uma identidade latino-americana internacionalista, uma alternativa aos centros hegemônicos<sup>230</sup>, chegando ao ponto de cunhar aquilo que seria a IV BAVM: “uma bienal do tipo veias-abertas-da-América-Latina”<sup>231</sup>.

Na prática, isso não aconteceu. Ao contrário da *Mostra do Redescobrimento* (2000) – na qual Aguilar publicamente militou a favor da arte visual enquanto entretenimento<sup>232</sup> – na IV BAVM o discurso oficial continuou girando em torno do projeto de unificação latino-americana<sup>233</sup>, da arte enquanto instrumento auxiliar da

---

228 Nelson Aguilar disse que o presidente Malcon só lhe fez um pedido: que fizesse uma BAVM semelhante à *Mostra do Redescobrimento* (2000). Nas suas próprias palavras, [Pergunta: Quais as maiores dificuldades enfrentadas até o momento como curador-geral da Bienal?] “Respeitar o voto de confiança da diretoria. Quando o presidente da Bienal, Renato Malcon, me convidou, pediu para fazer algo semelhante à Mostra do Redescobrimento. Acredito que esse pedido foi contemplado.” (BOLSSON, 2003)

229 “A soma de forças em torno de um evento artístico como a Bienal [de Artes Visuais do Mercosul] torna essa aspiração [Porto Alegre como a capital do Mercosul] legítima.” (BOLSSON, 2003)

230 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 116.

231 VERAS, Eduardo. *Por uma Bienal mais centrípeta*. Zero Hora, Cultura (22.12.2001), p. 03 (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 117.).

232 “Por que as exposições têm que ser chatas? O visitante não precisa deixar o prazer no vestíbulo” (apud BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento*. Especialização em Museologia, Curadoria e Coleccionismo. São Paulo: Belas Artes, 2014. p. 6.).

233 “Quando assumimos a presidência da Fundação Bienal, com a tarefa de organizar e levar a bom tempo a 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, sabíamos perfeitamente que seria preciso enfrentar um duplo desafio. Primeiramente, o de corresponder a uma tradição bem-sucedida do

formação da cidadania e da educação como um todo<sup>234</sup>. Outros fatores externos dificultavam tamanha franqueza na IV BAVM, como o fato de ela depender de duas leis de incentivo fiscal, a sua origem, a condição periférica de Porto Alegre no “circuito das artes” brasileiro e o seu próprio vínculo com o Mercosul – agora mais concreto do que nunca, graças à já mencionada participação de Renato Malcon na 24ª Reunião de Cúpula de Presidentes da República do Mercosul e ao recém-chegado mecenato da Petrobras.

A IV BAVM, portanto, precisava de uma narrativa mais sutil. Cunhando o termo “poética curatorial” para designar sua metodologia, Aguilar utilizou conceitos e teorias das ciências biológicas para forjar o tema da “arqueologia contemporânea” ou, alternadamente, “arqueologia genética”:

A espécie humana originou-se na África há aproximadamente 150.000 anos atrás e de lá emigrou e ocupou as várias regiões geográficas da terra. Neste processo migratório ocorreram mutações sucessivas no DNA mitocondrial. [...] Em outras palavras, as linhagens são contínuas no tempo e especificam uma identidade que extrapola atuais divisões políticas ou demográficas. As linhagens propagam-se nas pessoas assim como ondas sonoras propagam-se no ar. Desta maneira, elas praticamente têm uma existência independente. O nosso objetivo com este exercício de arqueologia genética é demonstrar que os artistas e os participantes da Bienal do Mercosul, independentemente de sua nacionalidade ou identificação “racial”, compartilham as mesmas raízes genéticas, as mesmas matrilineagens, sejam elas ameríndias, africanas ou européias.<sup>235</sup>

---

evento, tão magnificamente concebido e implementado pelos fundadores da nossa Fundação. Depois, o de consolidar a exposição como o maior acontecimento latino-americano no mundo das artes visuais.” (MALCON, Renato. [sem título]. Livreto da IV BAVM. Porto Alegre: FBAVM, 2004.).

234 “Fiéis à tradição das edições anteriores, incrementamos uma política de Ação Educativa [...] Na expectativa de receber a visita de cerca de 300 mil alunos, especialmente das escolas públicas [...].

A preocupação com a democratização dos bens estéticos esteve constantemente presente em cada medida que adotamos. Sempre tivemos a convicção de que o desenvolvimento da sensibilidade artística, em todos os segmentos da população, significa uma conquista de cidadania e é fator decisivo no processo de amadurecimento político e cultural dos povos.

Se quisermos um país próspero e socialmente justo, um continente americano integrado e um mundo mais fraterno e evoluído, temos de investir na formação e na difusão dos bens de cultura, colocando-os ao alcance de todas as pessoas, que, por sua vez, devem ser estimuladas a mergulhar nesse rico universo de intercâmbio de emoções e idéias.” (MALCON, Renato. [sem título]. Livreto da IV BAVM. Porto Alegre: FBAVM, 2004.).

235 PENA, Sérgio D. J. Correspondência com o curador-geral Nelson Aguilar em 10.8.2003. In: FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 114-115.

Através da biologia, Nelson Aguilar transfere o problema da arte latino-americana do terreno da História para o da Antropologia ou Etnologia. As fronteiras geopolíticas se transformam em fronteiras genéticas. Como tal, uma identidade latino-americana não existia concretamente, mas apenas em potencial, enquanto uma força escondida e suplementar àquilo que é produzido nas outras partes do mundo:

A curadoria busca estabelecer um novo acordo diplomático da visibilidade sul-americana. A conversa não seria mais pautada pelas questões levantadas pelo eixo do norte. As referências ao núcleo central da arte permaneceriam. Mas, ao procurarmos relações entre trabalhos recentes argentinos, uruguaios, mexicanos, paraguaios e brasileiros, poderíamos levantar outra ordem de discussão. Abordaríamos questões que produções dos países centrais não dão conta, fortalecendo uma conversa em outro eixo, sem ficar a reboque das vogas nos países centrais, nem sob a desconfortável posição do exótico, atribuída pelo multiculturalismo. Essa possibilidade anunciada pela curadoria não apareceu como defesa de um regionalismo. Pelo contrário, é uma visão otimista e internacionalista.<sup>236</sup>

Essa aniquilação das diferenças espaçotemporais, feita também para acomodar conceitualmente o México – país convidado da IV BAVM – no projeto, permitiu a Aguilar flexibilizar a BAVM: pela primeira vez, artistas de fora da América Latina participaram oficialmente com obras expostas, cinco na *Mostra Transversal – O Delírio do Chimborazo*<sup>237</sup> e um em uma das *Mostras Icônicas*<sup>238</sup>. Em entrevista com o próprio Gaudêncio Fidelis em 17 de junho de 2005, Nelson Aguilar esclarece, *ex post facto*, a sua posição de 2003:

Então, arqueologia contemporânea era, em determinado momento, suficientemente forte, sobretudo porque o país convidado seria o México [...] para colocar toda a experiência, digamos assim, de exílio que existe na América Latina. Quer dizer, de exílio e desse constante

---

236 Entrevista de Nelson Aguilar a Ana Maria Branbilla, *Jornal do MARGS*, Porto Alegre, n° 93, out. 2003, p. 3. (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 116.).

237 Os artistas de fora da América Latina foram: Ari Marcopoulos (holandês radicado em Nova York), Frank Thiel (alemão), Walter Riedweg (suíço, mas que expôs em coautoria com o brasileiro Maurício Dias), Michael Wesely (alemão) e Rachel Berwick (americana). Desconsidere do grupo de não latino-americanos, para fins de carreira artística profissional, Artur Barrio (que é português, mas está radicado no Brasil desde 1955) e Luis Molina-Pantín (que nasceu na Suíça, mas é venezuelano).

238 Uma exposição individual de fotografias tiradas na Bolívia por Pierre Verger.

ajustamento com os autóctones, essa espécie de dualidade que foi constituindo o processo de ocupação humana na América.<sup>239</sup>

Em entrevista a Bousson, Nelson Aguilar conta uma história diferente: revela que tal acomodação serviu simplesmente para massificar o evento, agradando tanto o público leigo quanto o público especializado: “Para iniciantes as mostras icônicas e arqueológicas, para os exigentes os armazéns do Guaíba que abrigam a arte contemporânea.”

O elemento central que estruturou o distanciamento entre a IV BAVM e a I BAVM foi a presença maciça de arte pré-colombiana. Frederico Moraes tinha plena consciência de que a arte visual é uma importação europeia, e inicia sua narrativa histórica desde o Barroco. Nelson Aguilar precisou criar uma narrativa completamente diferente para incluir, a pedido implícito do presidente Renato Malcon, a arte pré-colombiana. Com isso, Aguilar – por mais que tenha negado o fato – acabou incluindo o “exótico”. Tamanha (e desnecessária) inconsistência só pode ser explicada pelo sucesso da *Mostra do Redescobrimento*, que demonstrou ao diretor-presidente Renato Malcon que uma bienal dedicada à arte latino-americana ainda era viável enquanto mercadoria cultural.

Com a mudança da narrativa, Nelson Aguilar necessariamente precisou alterar a chave política em relação a Frederico Moraes: no caso, do anti-imperialismo à inserção no mercado global de arte, isto é, a arte latino-americana não deve estar a serviço da emancipação da periferia, mas, sim, de oferecer ao consumidor um produto a mais, satisfazer outro valor de uso, abordar “questões que produções dos países centrais não dão conta”.

Essa tomada de posição política e ideológica não ficou apenas no discurso. Além do convite ao México – cujo Conselho Nacional para a Cultura e as Artes viabilizou o empréstimo de obras do muralista José Clemente Orozco<sup>240</sup> –, o projeto curatorial de Nelson Aguilar visou, em consonância com as iniciativas de “profissionalização” do

---

239 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 131.

240 AGUILAR, Nelson. *Cânticos da origem*. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo geral da 4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 42.

evento, alinhar a BAVM com a Bienal de São Paulo – o evento brasileiro mais influente sobre a produção de arte contemporânea nacional. Para tanto, foi contratado, para a curar a *Mostra Transversal – O Delírio do Chimborazo*, o curador alemão Alfons Hug, o mesmo curador da 26ª Bienal de São Paulo, a ser inaugurada no ano seguinte (2004):

Um dos grandes privilégios da 4ª *Bienal de Artes Visuais do Mercosul* é estabelecer um elo concreto com a 26ª *Bienal de São Paulo* por meio da convocação de seu curador, Alfons Hug, para organizar a mostra transversal, que tem a finalidade de angariar a participação de outros países que não os integrantes do Mercado Comum do Sul e do país convidado. O tema proposto diz respeito a um enredo latino-americano, no caso, a recepção poética da obra de Simón Bolívar.

A instituição paulista tem 52 anos de existência, 25 bienais realizadas, recebe cerca de 70 países em cada edição. Esse crédito é transferido para sua jovem congênere que pretende chamar a atenção não para o circuito artístico internacional, mas para um pólo regional que pretende atingir sua autonomia e contribuir para o “equilíbrio do universo”, usando a linguagem do grande libertador.<sup>241</sup>

Essa passagem dá a entender que o grande plano de Nelson Aguilar era o de consolidar, aos olhos do público, a BAVM como uma versão focalizada, especializada, da Bienal de São Paulo – esta definitivamente uma bienal internacional consolidada<sup>242</sup>. Para tanto, seu plano curatorial deveria ser regionalizado, mas, ainda assim, direcionado ao mercado internacional<sup>243</sup> – algo como um regional contextualizado:

Vi a Bienal do Mercosul como um subconjunto de uma coisa imensa. E acredito que o primeiro cuidado que eu tive que tomar foi de criar para a Bienal do Mercosul uma identidade forte. Não só mais uma Bienal. E a identidade forte naquele momento era uma união latino-americana.<sup>244</sup>

Na busca por um “regional universal”, Nelson Aguilar entra em contradição consigo mesmo ao afirmar que, através do mapeamento genético dos povos latino-

---

241 Ibidem.

242 Curiosamente, o então presidente da Fundação Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, traçou objetivos à Bienal de São Paulo bastante semelhante às “ideias-força” de Renato Malcon.

243 “Que o mundo sem a arte latino-americana não é o mundo.” (BOLSSON, 2003)

244 Ibidem. Por “aquele momento”, Nelson Aguilar provavelmente está se referindo tanto à eleição de Luiz Inácio Lula da Silva quanto ao Fórum Social Mundial, o qual ele chama de “fórum antiglobalização” em entrevista para a *Folha de São Paulo*. O Fórum Social Mundial deixaria Porto Alegre em 2004, um ano após a IV BAVM.

americanos, ele pode criar uma “irmandade latino-americana” ou uma “união latino-americana”. Em documento escrito, diz “... sua poética para a Bienal no sentido de criar um parentesco, uma irmandade latino-americana, não distante do próprio destino da humanidade, freqüentemente esquecido: o homem é um eterno migrante”<sup>245</sup>. Se a união de seres humanos distintos pela genética serve para a América Latina – que é uma região geopolítica por excelência – então ela também pode servir para qualquer região.

Para resolver essa ambiguidade, Nelson Aguilar postula uma “arqueologia viva”, isto é, que a tradição cultural de uma região guarda parentesco ou é análoga ao processo de formação de povos e etnias:

A pergunta pelas origens permanece incandescente entre os povos da América Latina, a tal ponto que se torna a marca da *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Não importa que seus indagadores sejam descendentes de africanos, ameríndios, asiáticos, europeus. Tudo confluiu aos tempos míticos do engendramento, aos vestígios materiais das primeiras culturas, à aferição que a biologia molecular lança à chegada do homem no continente americano, à agilidade com que os artistas contemporâneos averíguam o começo. Quando a velocidade em que se processa a informação cresce em uma escala vertiginosa, cabe à curadoria de uma mostra artística inquirir a respeito dos primórdios e compor um mosaico que repertoria a arqueologia vista a partir de hoje.

Consagrar uma bienal de arte contemporânea à arqueologia constitui uma primeira consulta ao oráculo dos tempos. [...] A produção da última geração ratifica a dos pioneiros, de tal modo que se pode falar em arqueologia viva, capaz de abranger uma trajetória cultural de longa duração, de questionar a concepção linear da história e de confirmar que a arte toma o elã de tempos e lugares diversos.<sup>246</sup>

Essa nova estratégia curatorial implicou num outro tipo de transição em relação ao projeto da I BAVM. A argumentação central de Nelson Aguilar para a curadoria da IV BAVM está no fato de que a arte visual é universal por definição, expressão inerente à natureza do ser humano: assim como os genes expressam a arquitetura do corpo humano (e.g., dois olhos, duas pernas, um coração, um cérebro), eles também

---

245 Documento enviado por Nelson Aguilar (provavelmente a Gaudêncio Fidelis após sua entrevista) em 28 out. 2005. In: FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 115.

246 AGUILAR, Nelson. *Cânticos da origem*. In: *Livreto do Catálogo Geral da 4ª BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 29. A versão do livreto, apesar de ter o mesmo título, é modificada em relação à versão do catálogo geral.

expressam a vontade humana de produzir arte. Mas tais genes só exprimem a produção de certa forma de arte quando amalgamados territorialmente, através de um intrincado sistema de migração dos seres humanos. Assim, em última análise, o que determina o que é arte latino-americana é o território da América Latina, de modo que toda a arte que é produzida na América Latina é arte latino-americana, independentemente do contexto histórico da sua produção.

Nelson Aguilar vai além. A arte possui uma propriedade mística de construção de um tipo de inconsciente coletivo que transcende o tempo: ela pode se apropriar de outro tipo de arte, aniquilando suas diferenças espaçotemporais, se tornando outro estilo de arte, “ratificando os pioneiros”<sup>247</sup>. Dando o exemplo da arte moderna, que ele diz ter alcançado *status* universal ao se apropriar de artes do Japão e da África, a operação a ser feita para se criar uma arte latino-americana nos tempos atuais é fazer o mesmo, porém num contexto de coesão territorial, isto é, os artistas contemporâneos latino-americanos devem adotar como tema e estilo tipos de arte que se produzia no que hoje é conhecido como América Latina nos tempos passados (e.g., arte indígena ou autóctone). Assim, a arte seria processo evolutivo genético e não histórico.

Essa operação permitiu a Aguilar criar um estilo de arte latino-americana, mas não uma história da arte latino-americana, como pretendia Frederico Morais. Isso fica evidente no seu próprio projeto curatorial, no qual a história da arte é separada do resto, na *Mostra Histórica*, tal como em Fábio Magalhães. Como nas duas edições anteriores, a história da arte é reduzida a um estilo ou uma sucessão de estilos, uma categoria distinta da própria arte contemporânea. Mas Fábio Magalhães (na II BAVM) pelo menos admitiu a existência da história, ao contrapô-la com o “contemporâneo”; Aguilar expandiu a ideia para o passado, ao criar a mostra especial *Arqueologia Genética* – uma instalação com os códigos genéticos dos artistas participantes gravados num túnel, que serviu de contraponto ao *Mapa Invertido* de Joaquín Torres García. A já mencionada *Mostra Transversal* expandiria

---

247 “O assunto é origem. A origem é uma preocupação constante da arte e dos latino-americanos. De onde viemos? Isso ocorre de uma maneira mais crucial do que na América anglo-saxônica, pois há uma procura de integração com o ameríndio, o afro-latino em busca de uma diferença diante da globalização.” (BOLSSON, 2003).

ainda mais a concepção “genética” de arte latino-americana ao trazer, pela primeira vez na história da BAVM, artistas de fora da América Latina para expor pela curadoria principal.

Essa mudança de chave conceitual permitiu a Nelson Aguilar adotar um ponto de vista completamente diferente de Frederico Moraes. Por exemplo, no texto curatorial divulgado no livreto do catálogo geral da IV BAVM sobre o muralista mexicano José Clemente Orozco (uma das *Mostras Icônicas*, representando o México), Nelson Aguilar<sup>248</sup> assim o apresentou:

Um dos três mestres do muralismo mexicano, ao lado de Rivera e Siqueiros, José Clemente Orozco foi o único que não se filiou a partidos. Dono de uma estética ambivalente, permeada por referências obscuras, filosóficas e místicas, marcadas por estrutura dilaceradora e imaginação esmagadora, o pintor foi o mais universalista dos mestres da primeira geração da Escola Mexicana. Octavio Paz escreveu a seu respeito: “Orozco, como Siqueiros, ama o movimento; como Rivera, é monumental. Partilha da mesma ênfase desses dois pintores. Quando cai, cai pesado, porque de mais alto. Ao contrário dos companheiros, não tenta penetrar a realidade com a arma das ideologias, mas ataca violentamente essas últimas, assim como suas encarnações. O tema fundamental de Orozco não é a matéria nem a história e sua dialética de sombras e luzes, mas Prometeu, o herói em combate solitário contra todos os monstros. Na sua pintura, o homem está só. Os deuses estão mortos; diante de nós gesticulam as máscaras ferozes das ideologias, numa floresta semeada de ciladas e emboscadas: a mentira desse mundo e do outro”.<sup>249</sup>

Com base nesse texto é possível perceber a ênfase que o curador deu ao fato de que Orozco, supostamente, não se envolvia com política como se envolveram os dois outros principais membros do muralismo mexicano. Agustín Arteaga – o curador da exposição de Orozco, do qual Nelson Aguilar baseou seu texto – em entrevistas concedidas ao *Zero Hora*, disse “... pretendo desvincular Orozco do arquétipo de pintor revolucionário, ativista político. Quero mostrar suas preocupações mais íntimas: o amor, os abusos do poder, as questões filosóficas”<sup>250</sup>, “... desejo

---

248 Neste livreto não consta autoria dos textos de apresentação de cada exposição. Analisando os textos dos curadores estrangeiros, subentende-se que todos eles são resumos de uma página produzidos por Nelson Aguilar, ou então do seu curador-adjunto, Franklin Espath Pedroso.

249 *José Clemente Orozco*. In: *Livreto do Catálogo geral da 4ª BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 45. Texto de provável autoria de Nelson Aguilar.

250 *O Orozco que não está no muro*. Zero Hora, Segundo Caderno, 21 ago. 2003, capa.



desvincular Orozco da Santíssima Trindade do muralismo mexicano: diferentemente de David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera, ele não estaria subordinado a cores partidárias e pré-revolucionárias<sup>251</sup> e, de novo, “... quero desvincular Orozco do arquétipo de pintor revolucionário e de artista político.”<sup>252</sup>

O caso da exposição de Orozco é o mais emblemático da opção de Nelson Aguilar, pelo fato de que, como constam nas versões originais do projeto de Frederico Morais, o Muralismo Mexicano era peça central da sua ideia de “reescrever a história da arte latino-americana”. De acordo com Morais, o Muralismo Mexicano, além de ser o mais antigo (década de 1910), reunia elementos das três vertentes originais: política, construtiva e fantástica. Mais que simbólico, este movimento artístico era a fundação do seu projeto, a própria gênese da arte latino-americana. Na IV BAVM, Orozco é apresentado como “mais um artista”, embora mais ilustre que os outros e por isso merecer exposição solo.

O pintor e gravador argentino Antonio Berni (1905-1981) é outro caso particularmente ilustrativo porque também foi exposto na I BAVM. Na curadoria de Nelson Aguilar, o artista é vendido como um exemplo da “transculturação” entre arte europeia e influências latino-americanas:

Como nenhum outro, Berni representa o processo de transculturação da Arte Moderna na América Latina. Na Europa dos anos 1930 recebe o estigma da pintura metafísica dos surrealistas. Milita ao lado de Siqueiros, desenvolvendo um realismo social, e torna-se um militante das artes plásticas como Portinari, por quem tinha admiração. Nos anos 1950, deixa de ser coadjuvante e se transforma em autor de si mesmo, produzindo obras que são pura pintura, em que o óleo se aglutina e coagula para formar uma natureza-morta.

[...]

Berni conquistou em 1962 o prêmio internacional de gravura e desenho da 31ª *Bienal de Veneza*, sendo o primeiro artista latino-americano aquinhoado.<sup>253</sup>

Ao seu período da década de 30 o curador contrapõe à sua carreira a partir da década de 50. No primeiro, era um mero “coadjuvante”, “desenvolvendo um realismo

---

251 VERAS, Eduardo. *A Bienal da dúvida também é política*. Zero Hora, Segundo Caderno/Artes, 14 nov. 2003, p. 5.

252 VERAS, Eduardo. *Outro Orozco*. Zero Hora, Segundo Caderno/Artes, 04 out. 2003, p. 3.

253 AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo geral da 4ª BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 53.

social” (ao lado de Siqueiros), um “militante”; no segundo, é “autor de si mesmo”, “produzindo obras que são pura pintura”, uma “natureza-morta”. Fica evidente a relação que o curador faz entre o histórico e o datado (portanto, inferior) e entre o formalismo e o universal ou atemporal (portanto, superior). O segundo claramente denota o “genético”.

Muito diferente foi o texto que a curadora da Argentina na I BAVM, Irma Arestizábal, escreveu sobre Berni. Classificado na vertente política, como é possível aferir pelo subtítulo do texto, o artista argentino foi apresentado de uma forma bem mais contextualizada historicamente:

En cierta forma la obra de estos artistas se puede relacionar con la obra de Antonio Berni quién, luego de un período surrealista que finaliza al comenzar en el país la interminable “década infame” (1930-1940), realiza obras de fuerte contenido político y social. En este momento es importante recordar la presencia en Rosario de David A. Siqueiros y su “carga” de muralismo mexicano.

*Desocupados, Manifestación y Chacareros* son producto de este período, representantes del gran Nuevo Realismo. *Pesadilla de los injustos o La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos* pertenece a la humanidad de esas figuras arquetípicas que son Juanito Laguna, un niño de las villas miseria, y de Ramona Montiel, una mujer humilde entregada tardíamente a la prostitución.

Dos personajes que nacen a fines de los '50 y que, contruidos con collages y materiales de desecho y no convencionales, nos cuentan su vida y su entorno cuestionado las injusticias y desigualdades de la sociedad y señalando la necesidad de rescatar la dignidad de los sectores olvidados.

Los personajes rodeados de desechos de Berni, el hombre ante el muro de Antonio Seguí, las figuraciones de De La Vega al inicio de los años 60, hablan de la sensibilidad del momento. Son años de malestar, marcados por profundos conflictos sociales.<sup>254</sup>

Do ponto de vista museográfico, a argumentação da genética também abriu a possibilidade para que a Bolívia expusesse, na *Mostra Icônica*<sup>255</sup>, fotografias que o artista francês Pierre Verger tirou do país na primeira metade do século XX. As

---

254 ARESTIZÁBAL, Irma. *Del Sur*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Catálogo da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 38-39.

255 A IV BAVM teve uma mostra denominada *Mostra Icônica*, na qual cada um dos países-membros e convidados participaram com um artista individual.

fotografias em questão são as que ele tirou do Carnaval de Oruro, quando trabalhava como fotógrafo, e não incluiu sequer as fotomontagens de 1940<sup>256</sup>.

Excluindo a *Mostra Icônica* do Brasil – na qual o gaúcho radicado em Nova York Saint Clair Cemin (“[talvez] o artista brasileiro da contemporaneidade mais respeitado no circuito artístico internacional [...] que toma chimarrão em Nova York”<sup>257</sup>) foi também o artista homenageado da IV BAVM –, a Bolívia parece fora de lugar no plano geral de Nelson Aguilar. Além de ser a única que não foi representada por um artista com identidade em seu país, foi a única que não representou um pedaço da sua história da arte e, como deixa a entender o texto do catálogo geral da IV BAVM, foi estritamente etnográfica:

A proposta fotográfica de Verger consistia em obter registros da vida cultural corrente, como se o fotógrafo não estivesse de maneira nenhuma interferindo nas cenas observadas. Verger procurava uma despersonalização da autoria das imagens. O dado objetivo, para Verger, era suficientemente coerente para justificar-se por si próprio, sem demandar um esteticismo alheio ao conhecimento.<sup>258</sup>

Embora o carnaval de Oruro em si realmente seja uma manifestação concreta do sincretismo entre arte pré-colombiana e catolicismo<sup>259</sup>, fica subentendido no contexto da curadoria da IV BAVM para o visitante que a mostra é de Pierre Verger, o artista, e não Pierre Verger, o fotojornalista. Visto que a ideia original da curadoria era agraciar cada país representado com uma mostra icônica<sup>260</sup>, de modo a refletir simetricamente as mostras nacionais de arte contemporânea, a razão provável para a inclusão de Pierre Verger como representante da Bolívia foi a simples indisponibilidade de algo melhor sobre o país para expor.

A questão, no entanto, não jazia mais na formação e consolidação de uma tradição artística visual latino-americana unificada para o século XXI. A realidade da situação

---

256 *Livreto do catálogo geral da 4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FABVM, 2003. p. 57. Texto de provável autoria de Nelson Aguilar.

257 BOLSSON, Ana Carolina. *Porto-alegrense é aberto à cultura, diz curador*. 01 set. 2003. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI151928-EI1540,00.html>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

258 PÓSSA, Claudia. *Carnaval de Oruro segundo Pierre Verger*. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo geral da 4ª BAVM*. Porto Alegre: FABVM, 2003. p. 167.

259 *Ibidem*.

260 “Há [de original] as mostras icônicas onde um mestre da arte de cada país comparece” (BOLSSON, 2003).

era que a Bienal de São Paulo, anos antes da fundação da BAVM, já havia consolidado o formato bienal enquanto um megaevento corporativo, cuja mensuração central de sucesso ou fracasso de cada edição individual estava no número de visitantes e na propaganda positiva da grande mídia nacional e internacional (número de artigos, notas etc.)<sup>261</sup>. No momento em que as condições políticas do Governo Federal para o surgimento de um embrião do projeto de Frederico Morais surgiram, não havia mais as condições socioeconômicas estaduais e institucionais.

Nesse contexto, a cooperação do novo Governo Federal com a BAVM foi ingrediente essencial para o sucesso da transição do evento para o formato de “megaexposição”, consolidado pela Bienal de São Paulo anos antes. Como afirma Gaudêncio Fidelis:

A 4ª Bienal representou um enorme avanço de consolidação, se considerada no espectro de exposições constituídas a partir dos eventos anteriores. Houve, entre outras conquistas, um aumento no grau de reconhecimento do evento e de sua envergadura pelas autoridades das diversas esferas dos governos locais e federal. Fruto de uma política de ação direcionada para dar visibilidade ao evento e promover o fortalecimento da instituição, a quarta edição da Bienal do Mercosul conseguiu atingir um novo patamar organizacional e político, que pode ser considerado como um caso único no âmbito das iniciativas estabelecidas no Rio Grande do Sul na área de artes visuais até então.<sup>262</sup>

Não à toa, Fidelis classifica a IV BAVM, entre outras coisas, como a bienal do “projeto de consolidação”<sup>263</sup>. De consolidação econômica, como ficará mais evidente quatro anos depois.

Mas nem tudo ocorreu a favor do projeto de Nelson Aguilar. Sua tentativa de se acoplar à Bienal de São Paulo não funcionou, pois a crítica paulista mais uma vez produziu uma leitura extremamente negativa do evento. A vez foi do crítico de arte Tiago Mesquita (futuro curador da SP-Arte), novamente pela *Folha de São Paulo*:

---

261 ALAMBERT (2004, p. 190) identifica essa transição da Bienal de São Paulo na 22ª edição (1994) – justamente a edição curada por Nelson Aguilar.

262 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 109-110.

263 *Ibidem*, p. 109.

A formação de um meio moderno, com autonomia regional e possibilidade de reflexão sobre a arte, em todos os níveis, me parece louvável. No entanto, a bienal derrapa no risco ao atrelar uma origem e uma identidade comum a países tão diferentes.

Deixamos de ser parceiros, gente que inquieta uns aos outros e voltamos a ser “hermanos”. Não por acaso, Orozco é o astro da mostra. Acaba parecendo um paladino que irá unificar a arte latino-americana desde o período pré-colombiano até hoje.

Isso não parece ser posição da curadoria, mas aparece em trabalhos e no interesse “diplomático” da mostra. Como se coubesse a nós a anedota cultural que o mundo desenvolvido determinou.

Contudo muitos trabalhos parecem falar dessa consciência ativa dos países em desenvolvimento no mundo internacional. Ao modo de um grupo de Cancún das artes, Tato Taborda, José Damasceno, Virgínia Errazuriz, o coletivo Terceruquinto, Laércio Redondo, entre outros, falam à arte de igual para igual, têm alternativas para o mundo. Interessam-se por ele, não em se reconhecer como filhotes de um funil genético.<sup>264</sup>

Para não deixar dúvidas acerca de sua repulsa à ideia de unidade latino-americana, Tiago Mesquita deu à IV BAVM uma nota final de duas estrelas<sup>265</sup> (do total de cinco possíveis, cinco sendo a melhor nota). Aparentemente, a crítica de arte paulista não estava a fim de ceder qualquer terreno para a arte latino-americana.

---

264 MESQUITA, Tiago. *Mostra derrapa ao atrelar identidade a países distintos*. Folha de São Paulo, 03 nov. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0311200314.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

265 Ibidem.

## 6 – V BAVM (2005): a transição da transição

A partir da quarta edição, a nova estrutura da BAVM se consolidou. Os números apresentados por aquela edição e o apoio moral do Governo Federal deram o sustento necessário para que ela prosseguisse<sup>266</sup> na quinta edição, mesmo com a mudança dos curadores e do presidente da FBAVM: Renato Malcon daria lugar a outro banqueiro, Elvaristo Teixeira do Amaral<sup>267</sup> – o homem por trás do Santander Cultural<sup>268</sup>. As reformas de Malcon aparentemente deram certo, e a arrecadação privada da IV BAVM foi recorde<sup>269</sup>.

Na época da II ou III BAVM, a FBAVM havia esboçado um sistema de sucessão de diretores-presidentes, no qual o vice da edição vigente seria automaticamente “eleito” para a presidência da edição seguinte. Malcon era o vice-presidente de Nesralla na III BAVM e, nessa condição, assumiu a presidência da IV BAVM por *default*<sup>270</sup>. Pelo mesmo sistema, Justo Werlang – o vice de Malcon – deveria ter sido o presidente da V BAVM, mas, por razões que aparentemente foram contrárias à vontade de Werlang<sup>271</sup>, Elvaristo Teixeira do Amaral foi quem assumiu o posto.

Werlang, possivelmente por motivos éticos, não mencionou a verdadeira razão pela escolha de Elvaristo como diretor-presidente da V BAVM, mas uma nota do *Correio do Povo* informa sobre um convênio firmado entre o Santander e a FBAVM. O convênio de parceria foi assinado pelo próprio Elvaristo Teixeira do Amaral (já na condição de presidente da BAVM), pela superintendente do Santander Cultural,

---

266 Como mencionado no capítulo anterior, o número de visitantes alcançou o marco simbólico de 1 milhão. Uma nota do *Correio do Povo* registra mais de 1,1 milhão.

267 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 155.

268 *Bienal do Mercosul escolhe novo presidente*. *Correio do Povo*, 31 maio 2004. Arquivo digital.

269 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 110.

270 *Novas caras na Bienal do Mercosul*. *Correio do Povo*, 17 mar. 2002. Arquivo digital. Ver também: *Futuro da Bienal do Mercosul é a “latinização”*. Estado de São Paulo, 10 dez. 2001. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/futuro-da-bienal-do-mercosul-e-a-latinizacao.20011210p9260>. Acesso em: 14 abr. 2016.

271 “Então, na sexta Bienal, depois da quinta – eu fui presidente da primeira, fui vice-presidente da quarta e da quinta – e, quando chegou na sexta, eu disse ‘isso tem que mudar, não adianta’.” (WERLANG, 2017)

Liliana Magalhães, pela superintendente de Relações Institucionais do Santander Banespa, Maria Beatriz Brandão, “entre outras autoridades”<sup>272</sup>. Os detalhes deste convênio não foram divulgados, mas incluiu a adesão do banco Santander como patrocinador *master* do evento e o acordo foi firmado na sede do Santander Cultural<sup>273</sup>. A abertura de uma segunda grande fonte de patrocínio privado não parece ter incomodado nem um pouco Jorge Gerdau Johannpeter – e, de fato, mesmo este acordo ainda manteve o Santander muito aquém das contribuições da Gerdau S.A. até a décima edição.

As reformas de Malcon, no entanto, pressupunham um número cada vez maior de visitantes, de modo a otimizar ao máximo as marcas dos patrocinadores. Nesse plano, a IV BAVM também havia sido um sucesso, sendo a primeira – e, até hoje, a única – a atrair mais de um milhão de visitantes (200 mil crianças através do programa educativo). Esse número foi alcançado graças à então inédita gratuidade dos ingressos – supostamente financiada pela arrecadação excedente propiciada pelo plano de cotas e reciprocidade<sup>274</sup>. Nesse contexto, é tentador visualizar a IV BAVM como um momento apoteótico para os dirigentes da FBAVM, no sentido de que, pelo menos na superfície, tudo aconteceu de acordo com o planejado.

O curador-geral escolhido para a V BAVM foi o consagrado Paulo Sergio Duarte, na época membro do conselho de curadores da Fundação Iberê Camargo; a equipe de curadores, escolhida por Paulo Sergio Duarte, foi composta por Gaudêncio Fidelis (curador-adjunto), José Francisco Alves (curador-assistente) e Neiva Bohms (curadora-assistente dos núcleos históricos). Destes, apenas Gaudêncio Fidelis foi anunciado imediatamente como parte da equipe por Paulo Sergio Duarte<sup>275</sup>. Em entrevista, Fidelis me disse que tinha sido entrevistado por Duarte para o cargo de curador-adjunto<sup>276</sup>; é possível que Fidelis realmente o tenha impressionado, mas é

---

272 *Santander e 5ª Bienal unidos*. Correio do Povo, 01 jul. 2005. Arquivo digital. A nota diz que o convênio foi assinado “ontem à noite”, logo em 30 de junho de 2005. Elvaristo Teixeira do Amaral foi oficializado como diretor-presidente da V BAVM em 29 de maio de 2004, portanto um ano e um mês antes do convênio.

273 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 110.

274 *Ibidem*.

275 *5ª Bienal tem curador e tema*. Correio do Povo, 23 jul. 2004. Arquivo digital.

276 Entrevista de Gaudêncio Fidelis com o autor, 14 nov. 2018.

importante frisar que, desde Fábio Magalhães, o curador-adjunto ganhou a potencial função de curador *de facto*, com o curador-geral servindo – ou podendo servir – uma função estritamente gerencial<sup>277</sup>. Nessa condição, seria realmente muito difícil para um curador-geral efetivamente executar as suas funções sem um curador-adjunto.

Não é preciso especular sobre a seleção de Paulo Sergio Duarte para a curadoria geral da V BAVM, pois o próprio Justo Werlang contou a história em 2017:

Quando chega na quinta Bienal, nós contratamos o Paulo Sérgio Duarte para fazer um primeiro levantamento, um estudo, uma avaliação do passado, das quatro Bienais anteriores, e traçar cenários para a Bienal do Mercosul – e, a partir daí, buscar a curadoria.

Esse processo andou bem [e] lá pelas tantas o próprio Paulo Sérgio foi o curador da quinta Bienal.<sup>278</sup>

O fato de Paulo Sergio Duarte ter sido contratado antes como uma espécie de consultor para só depois ter sido “efetivado” como curador-geral indica que a FBAVM, apesar de satisfeita do ponto de vista administrativo/institucional, estava em busca de novos horizontes. Nesse momento, ainda não estava claro que a FBAVM já tivesse um consenso sobre o completo abandono do modelo deixado por Frederico Moraes; a documentação aqui reunida dá indícios de que havia certa divisão na Diretoria Executiva.

A frente operacional da curadoria da V BAVM é bem documentada por Gaudêncio Fidelis<sup>279</sup>. A BAVM se comportava como uma bienal regional, de nicho, mas demonstrava potencial para ganhar mais espaço no competitivo mercado de bienais mundiais. Mais precisamente, o cerne do problema estava na contradição entre regional e global. Gaudêncio Fidelis, na condição de curador-adjunto, colocou o problema na seguinte perspectiva:

Essa Bienal caracterizou-se fundamentalmente por uma curadoria que se atribuiu a tarefa de repensar o modelo em curso, levando em

---

277 MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 231-239.

278 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JuKCm683WDM>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

279 Ibidem.



consideração os parâmetros internacionais de projetos curatoriais em prática. Nesse sentido, buscou-se promover uma reflexão profunda não só na esfera curatorial, mas em todos os estágios organizacionais e eixos norteadores da realização da Bienal, tais como perfil, difusão de conhecimento e profissionalização do meio. Nessa perspectiva, levou-se em conta o contexto de atuação da Bienal no panorama internacional, nacional e local, com vistas a avaliar seu impacto nessas diferentes instâncias em relação a um ajuste de seus objetivos, sem perder de vista os parâmetros básicos nos quais esta foi criada.<sup>280</sup>

O dilema, para a curadoria, jazia no fato de que:

As bienais possuem características muito peculiares. Uma delas é a de depositar em cada um de seus eventos uma enorme expectativa. Expectativa de que haja uma renovação da produção trazida ao olhar público por suas exposições, de que finalmente as escolhas correspondam à justiça que se espera seja feita a determinados segmentos da produção, de que algo novo surja na reformulação do próprio modelo “bienal,” e assim por diante.

[...]

Por sua própria natureza (tendência a iniciar a cada dois anos a partir de uma *tabula rasa*), os eventos bienais realmente criam e alimentam esperanças as mais diversas. Ao se realizarem em um universo no qual um conjunto de forças agem simultaneamente, sejam elas dependentes ou independentes da vontade de seus organizadores, esses eventos tornam-se motivo de grandes frustrações, mas também são animadores centros de referência. [...] Assim, o processo de realização da 5ª Bienal caracterizou-se por uma profunda reflexão do modelo em curso, de um constante debate interno acerca de sua estrutura organizacional e de uma incessante busca por um contínuo processo de profissionalização do evento, assim como do meio que o abriga e dos seus agentes.<sup>281</sup>

A curadoria da V BAVM já tinha ideia de que a instituição precisaria se converter definitivamente numa bienal “profissional”, isto é, numa bienal de arte contemporânea nos moldes já tratados nos capítulos anteriores. O grande obstáculo estava no fato de que o projeto original de Frederico Morais levantava uma questão válida para a BAVM: não havia espaço no Brasil para duas bienais internacionais e fazia certo sentido que Porto Alegre adotasse um modelo direcionado à América Latina para a sua versão. Fidelis registra alguns pontos resultantes da discussão:

---

280 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, FBAVM, 2005. p. 133.

281 *Ibidem*, p. 134-135.

a) O processo de discussão da internacionalização da Bienal do Mercosul. As bienais são ligadas em sua nomenclatura ao local onde se realizam. [...] Há, portanto, aí o que poderíamos chamar de uma “economia da nomenclatura,” em que os dividendos são contabilizados para o local definido por ela e para onde se reportam indivíduos e instituições.

Cabe também salientar que a velocidade das transformações da arte contemporânea só pode ser atualizada pelas bienais.

[...]

b) O investimento na imprensa internacional com publicações de anúncios em revistas especializadas e contatos com a crítica especializada para geração de *reviews* e textos críticos.

[...]

c) A realização de uma exposição com obras inéditas realizadas exclusivamente para o evento.

A curadoria da 5ª Bienal tentou priorizar a construção de obras inéditas, proporcionando também aos artistas uma oportunidade de realizar seus trabalhos dentro de condições logísticas e de aporte de recursos favoráveis. A visibilidade concedida a uma produção inédita beneficiou não só o evento, mas também o meio e seus patrocinadores, fortalecendo a instituição.<sup>282</sup>

Com a criação do conceito da “economia da nomenclatura”, a curadoria da V BAVM abriu espaço para uma flexibilização ainda maior da BAVM. Disso resultou em mais uma transmutação da missão posta por Frederico Morais, curador da I BAVM, de “reescrever a história da arte latino-americana”:

Sob o título *Histórias da Arte e do Espaço*, a 5ª Bienal do Mercosul estabeleceu diversos diferenciais em seu projeto curatorial. O principal deles talvez tenha sido a exposição das obras por afinidades de linguagem exclusivamente, sem nenhum valor temático. Esta foi uma variação da estratégia curatorial adotada pela primeira bienal, que elegeu “vertentes” temáticas para agrupar obras com determinadas afinidades.<sup>283</sup>

Assim, o que foi dividido em cartografia, política e construtivismo em 1997 passou a ser dividido em pintura (exposição intitulada *A persistência da pintura*), escultura e instalação (*Da escultura à instalação*), arte pública (*Transformação do espaço público*) e “novo espaço” – arte digital, videoarte, arte sonora etc. (*Direções no novo espaço*). A exposição estava sujeita ao impulso da sua irmã maior (mais importante),

---

282 Ibidem, p. 135-6.

283 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, FBAVM, 2005. p. 137.

a Bienal de São Paulo, mas, justamente por causa dela, tinha que arranjar um jeito de manter viva a ideia de arte latino-americana:

Preocupada ainda com a situação da exposição em um contexto de dar visibilidade adequada à produção latino-americana, a curadoria da 5ª Bienal buscou promover uma politização das questões da produção por via exclusiva da qualidade das obras, em consonância com um projeto curatorial menos autoral. Nesse sentido, não foi uma prioridade do projeto acentuar a excessiva politização de um significativo corpo da produção latino-americana. Reconhecendo evidentemente que toda e qualquer obra possui enfim um caráter político, o corpo da produção presente nessa Bienal esteve, por assim dizer, mais localizado nas questões da linguagem. Em função disso, a curadoria procurou dar continuidade, embora de maneira diferenciada, a um projeto de reescrever a história da arte latino-americana, a partir da perspectiva das histórias individuais. Histórias estas que partiriam daí em direção às grandes narrativas, em lugar do tradicional movimento contrário. Ticio Escobar, ao referir-se à continuidade do projeto de reescrever a história da arte latino-americana, acentuou que tal proposta, considerando sua importância, deveria ser continuada porém com uma perspectiva diferente:

*Acho que o projeto do Frederico Morais conserva sua vigência. Talvez as posturas, hoje, sejam diferentes, mas existem muitas maneiras de reescrever a história da América Latina e existem muitas histórias na região. Acho que não há somente uma grande História, mas uma pluralidade de temporalidades e discursos que as interpretam.*<sup>284</sup>

O destaque dado ao “caráter político” como elemento a ser marginalizado é significativo, pois evidencia o ponto de atrito entre o projeto da I BAVM e o projeto da V BAVM. A princípio, não é óbvio que a I BAVM teve problema de “visibilidade” pelo fato de ser “politizada”; Frederico Morais afirmou que a politização era fato inegável de certo período da história da arte latino-americana, por isso a vertente política. De fato, a própria curadoria da V BAVM não nega esse fato histórico. Também não é óbvio que a qualidade das obras tenha qualquer relação com a politização ou falta de politização das mesmas.

Além do mais, é estranho Gaudêncio Fidelis afirmar que a V BAVM buscava ser “menos autoral”. A premissa aqui, evidentemente, é a de que o curador perca relevância numa bienal na qual as obras “falem por si mesmas” (i.e., são de “qualidade”). Verdadeira ou não, tal premissa diminui a importância do curador.

---

<sup>284</sup> Ibidem, p. 139.

Paulo Sergio Duarte certamente foi influenciado pelas edições de Fábio Magalhães nessa diretriz. Mas isso não muda o fato de que Gaudêncio Fidelis destacou precisamente a politização da I BAVM como o principal entrave, ao passo em que Fábio Magalhães simplesmente usa o argumento de que uma bienal deve ser sempre prospectiva, isto é, menos “histórica”.

A explicação mais simples é que o caráter politizado da I BAVM aparecia como óbvio para a curadoria da V BAVM. A narrativa traçada por Frederico Morais era “política” demais para um evento de massas. Daí a citação de Ticio Escobar (que havia sido curador do Paraguai na I BAVM): era preciso quebrar a “grande História” de Morais em diversas pequenas narrativas, em narrativas individuais, de modo a dar “visibilidade” a uma bienal latino-americana. Trata-se de um movimento claramente contornante, pois a regionalidade da BAVM era inegável, sacramentada no próprio nome da instituição.

Paulo Sergio Duarte justificou sua curadoria sob o argumento educativo – repetindo o argumento de Ivo Nesralla em 1999:

A 5ª Bienal do Mercosul apresenta um tema que contempla um público maior do que aquele de especialistas e de artistas em contato com a arte contemporânea. Tal escolha é fundada em uma tomada de posição quanto ao estágio educacional do Brasil e ao significado do esforço de um investimento dessa envergadura em uma exposição de arte por parte de seus patrocinadores – empresas públicas e privadas. O tema é *Histórias da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea*. Poder-se-ia pressupor um outro subtítulo: *as transformações da noção de espaço e suas relações com a arte contemporânea*.<sup>285</sup>

Ele quer, portanto, uma exposição *sobre* a história da arte:

Um dos grandes objetivos da 5ª Bienal do Mercosul é darmos uma noção ao público de que, por mais surpreendentes, estranhas e inusitadas que possam parecer certas manifestações da arte contemporânea, elas podem ser compreendidas quando inscritas num contexto histórico. Ou seja, essa edição da Bienal compartilha

---

285 DUARTE, Paulo Sergio. *Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto*. In: FIDELIS, Gaudêncio et al. *A persistência da pintura*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 9.

do ponto de vista segundo o qual a melhor teoria da arte é a própria história da arte.<sup>286</sup>

A história da arte da V BAVM é completamente diferente da história da arte na I BAVM. Na I BAVM, a história da arte estava inserida num contexto maior da história geral, geopolítica. Na V BAVM, a história da arte era a teoria da arte, elemento estético da obra de arte:

No primeiro subtítulo [*Histórias da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea e as transformações da noção de espaço e suas relações com a arte contemporânea*], enfatiza-se a polarização entre duas fortes tendências da arte do século passado que atravessou a modernidade e chega aos dias atuais: as questões expressivas e as questões construtivas, às vezes apressadamente reduzidas à oposição entre subjetividade emotiva e objetividade racional. Aprendemos, por nós mesmos, a presença dos elementos objetivos que existem nos expressionismos e dos fatores subjetivos nos projetos construtivistas.<sup>287</sup>

A partir da análise de que há uma “polarização entre duas fortes tendências”, abre-se espaço para a adoção de uma concepção cíclica de história da arte, de crise e superação:

[...] se nós observarmos, a partir da modernidade, a crise da noção de espaço é, na verdade, a própria crise da representação. Ou seja, são transformações da noção de espaço que não permitem mais se conviver com a noção de espaço renascentista e isso transforma e funda a própria arte moderna, nesta crise de representação.<sup>288</sup>

A V BAVM ocorreria num momento de “crise”. O objetivo de Paulo Sergio Duarte era o de construir uma saída:

A dispersão e a diversidade contemporâneas assumem a figura do fragmento sobretudo quando desconectadas de um território comum. Assim, sem prejuízo dos contextos específicos e das dinâmicas particulares a cada estratégia narrativa ou formal, a dimensão histórica seria restaurada tanto na distribuição espacial dos diferentes territórios quanto em suas relações com a herança

---

286 DUARTE, Paulo Sergio, FIDELIS, Gaudêncio. *Histórias da Arte e do Espaço: A 5ª Bienal do Mercosul*. Folder de captação. Porto Alegre: FBAVM, sem data (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, FBAVM, 2005. p. 138.)

287 DUARTE, Paulo Sergio. *Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto*. In: FIDELIS, Gaudêncio et al. *A persistência da pintura*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 9.

288 Entrevista de Paulo Sergio Duarte, 23 jul. 2004 (apud FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005, p. 140).

moderna. O fragmento é elevado ao estatuto efetivo de diferença. A denegação ou mesmo o recalque da história advém de se tomar a História como acervo de valores do passado, espécie de unidade de medida e bússola que inibiria a leitura do presente. A ênfase na transformação histórica e cultural da noção de espaço neutralizaria a função de superego da história, ao mesmo tempo em que colaboraria para pensar com mais rigor a produção contemporânea [...]<sup>289</sup>

Essa nova concepção de história da arte, portanto, foi erigida sobre a arte contemporânea – a proverbial “pedra no sapato” de Frederico Morais na I BAVM.

### 6.1 – A anatomia da nova curadoria: um prelúdio às reformas de Werlang

Em um artigo datado de 21 de dezembro de 2004, mas que, na verdade, é uma versão refinada de uma palestra proferida na Galeria de Marte<sup>290</sup> em 29 de junho de 2004, Gaudêncio Fidelis expõe, de forma mais teórica, a problemática da função social da arte visual contemporânea:

Podemos dizer, sem sombra de dúvida, que a modernidade nos trouxe muitos problemas. O principal deles foi a impossibilidade de um lugar fixo e de uma definição para a obra de arte. [...]

E quais seriam as implicações desta falta de lugar e dessa falta de definição? A necessidade da contextualização sistemática para que a obra passe a existir dentro do universo que a mantém, a saber, o sistema mercadológico.

[...]

A consequência disso é que o objeto artístico contemporâneo carrega sempre uma sombra de falsidade. Sua “completude”, digamos assim, depende sempre de algo [elementos] que é externo a ele [...] sem os quais estes não existiriam. [...]

Assim, eu gostaria de propor duas questões: 1) de que o objeto artístico não pode mais existir sem o que chamamos exposição e 2) o local de exibição não poderia, em si, modificar a obra (uma proposição quase contraditória em relação à primeira). As qualidades intrínsecas desta, existem em si e não podem ser alteradas a partir de sua exposição. [...]

---

289 DUARTE, Paulo Sergio. *A Rosa-dos-Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea*. In: DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 49.

290 Um espaço expositivo alternativo para artistas contemporâneos de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Mas o sistema adquiriu tamanha complexidade, que uma obra pode, dentro de uma mesma exposição inclusive, imprimir uma a outra significados e sentidos que influenciam na sua noção de valor, mascarando seus próprios valores intrínsecos.<sup>291</sup>

Gaudêncio Fidelis, portanto, essencialmente descreve a arte contemporânea enquanto capital, valor que se autovaloriza; um processo e não uma coisa. Sobre isso ele propõe que:

Este é o ponto crucial de toda a questão. De que maneira, como, onde e em que circunstâncias este acordo é estabelecido em se tratando de arte contemporânea? Sem dúvida, nas instâncias institucionais, em primeiro lugar. A despeito da força do mercado (aqui falo de mercado propriamente dito), são as instituições que legitimam as imposições do mercado ou têm o poder de reverter estas mesmas imposições, dependendo das circunstâncias que as movem em determinado momento.[...] Entretanto, as instituições têm ao mesmo tempo que constituir novas regras, muitas vezes diferentes daquelas do mercado, para que seu papel se diferencie.<sup>292</sup>

Tal conscientização do curador e do seu lugar no mundo talvez explique melhor o projeto expositivo da V BAVM. De modo a conciliar a contradição internacional/regional, dois dos vetores (pintura, escultura e instalação) absorveram as exposições históricas (sob denominação do chamado núcleo histórico), ao passo que os outros dois permaneceram como exposições únicas e estritamente contemporâneas<sup>293</sup> – dando a entender que a história é um aspecto da arte, e não o contrário. Como já mencionado anteriormente, a “parte histórica” da bienal foi delegada a uma curadora *ad hoc*, Neiva Bohns, com o título justamente de “curadora dos núcleos históricos”, de modo a deixar bastante claro que à figura do curador não é obrigatório o conhecimento histórico, ou de que a história é um estorvo ou acessório para o curador.

---

291 FIDELIS, Gaudêncio. *Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico*. 21 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-artigos-detalle.aspx?id=299>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

292 Ibidem.

293 Dentro do vetor *Da Escultura à Instalação*, ainda foi inclusa uma exposição obscura denominada *Fronteiras da Linguagem*. Classificada como uma exposição especial (isto é, nem sob a jurisdição do núcleo contemporâneo, nem do núcleo histórico), esta exposição serviu como a porta de trás para artistas de fora da América Latina exporem. Ela não contou nem com texto curatorial para legitimá-la.

As salas de países só não foram completamente abolidas porque o presidente Elvaristo Teixeira do Amaral pessoalmente vetou tal decisão<sup>294</sup>. De acordo com Paulo Sergio Duarte, essa foi a única intervenção do presidente na sua curadoria, e pode ser facilmente explicada devido ao sucesso da edição anterior.

Essa virada de ponta-cabeça do projeto original de Frederico Morais é esclarecida num artigo de Paulo Sergio Duarte, para revista *Z Cultural*. Tal artigo tem caráter muito mais franco e ilustra o quão complexa era a divisão política da *intelligentsia* da curadoria de arte da época. Nele, Paulo Sergio Duarte faz essencialmente a mesma análise de conjuntura do estado da arte visual contemporânea brasileira, afirmando que o “multiculturalismo” dos anos 60 e 70 foi paulatinamente sendo distorcido e degenerado pelo “novo liberalismo” (neoliberalismo) que passou a ditar “a arte e suas instituições”.<sup>295</sup>

Ele vai ainda além de Frederico Morais. Na sua opinião, tal mudança ideológica também resultou num declínio da crítica e da produção estética, bem como da curadoria, a partir desse mesmo período.

Com base nessa análise, Paulo Sergio Duarte chega a um diagnóstico que aponta para a impotência das instituições e, por associação, também dos curadores:

Já na década de 1970, vários críticos apontavam a impotência de salões e bienais de arte para cumprir sua função de detectar e mostrar a produção contemporânea mais instigante ou, se quiserem, instável. Entretanto, o mundo foi palco de um fenômeno na direção inversa dessas avaliações. Em lugar de serem estudadas as transformações necessárias na instituição bienal para que pudesse incorporar no seu processo, além da mostra periódica, o instrumento de rastreamento da produção e de sua difusão permanente em trabalhos de pesquisa e educativos no sentido mais amplo do termo, a década de 1990 assistiu à banalização das bienais: surgiram pelo mundo mais de cinquenta instituições desse tipo. Esse fenômeno já tem um termo para designá-lo – bienalização – e é estudado a partir de seus sintomas: os mesmos curadores, os mesmos artistas, os mesmos *marchands* circulam em todas as bienais. É uma espécie de

---

294 Entrevista de Paulo Sergio Duarte com o autor, 20 jan. 2020.

295 DUARTE, Paulo Sergio. *A rosa-dos-ventos – posições e direções na arte contemporânea*. Revista Z Cultural, Ano III, Nº 2. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-rosa-dos-ventos-posicoes-e-direcoes-na-arte-contemporanea-de-paulo-sergio-duarte/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.



revezamento programado de um “sistema da arte” que se distancia da produção que não foi incluída entre os eleitos.<sup>296</sup>

Partindo dessa conjuntura tão adversa, Paulo Sergio Duarte propõe recomeçar do zero. Para traduzir isso em termos práticos – ao que viria a ser a V BAVM – ele desloca essas contradições ao estágio educacional do povo brasileiro:

Ao escolher como tema as transformações das noções de espaço e suas relações com a arte contemporânea, sob o título Histórias da Arte e do Espaço, a 5ª Bienal do Mercosul toma uma posição: um investimento dessa natureza e dessa dimensão, em um país no qual parte significativa de sua população sequer completa os estudos básicos, não deve ser o lugar para a apresentação de teses pessoais do curador. Para isso existem exposições de menor porte e seus respectivos catálogos, projetos locais e revistas acadêmicas, cujo lugar não é a maior mostra de arte latino-americana. Procura-se, então, um condutor que possa estar presente tanto na experiência das obras quanto no cotidiano do visitante, seja leigo, seja especializado.

[...]

E mais: no interior do pandemônio de teorias do balaio pós-moderno, no qual “conceitos” circulam livremente pelo planeta, como o capital financeiro, sem barreiras ou controle, investe-se em um assunto mais que clássico, um tema que se confunde com a própria questão da arte.<sup>297</sup>

Nesse contexto, a utilização da “noção do espaço” como tema da curadoria deve ser visto como uma ausência de curadoria no plano conceitual ou intelectual, o que nos faz retornar à questão levantada anteriormente, a saber: a quem servia a “abdicação” de Paulo Sergio Duarte naquele momento.

Essa questão pode ser esclarecida no texto curatorial para a *Rosa-dos-ventos*, de Gaudêncio Fidelis, no qual ele retomou a sua linha de raciocínio acerca do “sistema das artes” exposta no artigo de dezembro de 2004 e a adaptou para o contexto da BAVM:

Bienais tendem prioritariamente a se reportar a uma audiência internacional cosmopolita e a desconsiderar questões locais. Um grande esforço tem sido despendido por algumas delas para se reportar a especificidades locais, mas é sempre a uma audiência maior que as bienais tendem a privilegiar. Isso ocorre porque a produção veiculada deseja ganhar visibilidade internacional, razão

---

296 Ibidem.

297 Ibidem.

pela qual as bienais de fato são realizadas. Diga-se de passagem, tal intenção independe da vontade política que seus agentes venham a imprimir a tais instituições.

Sendo assim, as produções geralmente apresentam um vocabulário legível a especialistas e iniciados e/ou a um público cuja rotina de circulação por tais exposições consiste mais em uma parada dentro da rotina de trabalho. Por essa razão, as bienais tendem a estar ligadas a valores neoliberais que reforçam a mobilidade e o cosmopolitismo em uma perspectiva multiculturalista.

[...]

Bienais são, por excelência, seres sem história e eventos com um perfil a-histórico. Ainda assim elas possuem o desejo de, através de uma retórica da inscrição do objeto artístico em linhas de tempo com ênfase na contemporaneidade, procurar impor o contemporâneo como categoria histórica.<sup>298</sup>

Um caso extremo disso, mas bastante ilustrativo, foi a curadoria das obras de Lygia Clark, na exposição *A (Re)Invenção do Espaço*, uma das exposições históricas da V BAVM:

As obras do núcleo histórico receberam um cuidado especial na museografia. [...] O histórico, assim, é relativizado e deve ser visto no âmbito de uma complexa gama de fatores que cabe à curadoria definir e explicitar. Embora o histórico tenha sido banalizado, em virtude da excessiva voracidade através da qual a produção contemporânea absorve a temporalidade pela tomada progressiva de lugar, reincidindo pervasivamente sobre seus antecedentes, tal visão não é nada mais que uma perspectiva evolutiva da arte que crê no progresso como um desdobramento contínuo de avanços atingidos. Por esse motivo, Catherine David, na Documenta X, decidiu exibir as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark como desvinculadas de uma perspectiva fetichizada do toque e do contato com a obra, ainda que estas tenham sido em algum momento feitas para tal. Sabemos que o caráter participativo da obra de arte, surgido com as vanguardas históricas que queriam dessacralizar o objeto artístico, ao mesmo tempo promoveu uma determinada demagogia do artista para com o espectador ao supostamente dar a ele um certo grau de autoridade que buscava romper com a perspectiva elitista que rondava o objeto artístico. Réplicas são comumente utilizadas para substituir objetos históricos, já que eles não podem ser manipulados e devem servir apenas para estudo, mas nunca para uma experiência sensorial da qual essas obras estiveram uma vez imbuídas.

[...]

Na 5ª Bienal, por exemplo, os trepantes de Lygia Clark foram exibidos em seus suportes de madeira originais, emprestados juntamente com a obra pelos colecionadores. Desnecessário dizer

---

298 FIDELIS, Gaudêncio. *O comportamento das bienais: Apontamentos para uma psicologia do perfil institucional*. In: DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 38-42.

que essas obras não nasceram coladas a eles; portanto, não foi intenção da curadoria fetichizá-los, torná-los parte da obra, o que seria uma falácia. Poderiam ter sido dispostos em outros troncos de madeira, pois sua exposição é absolutamente contingente da situação-exposição em que eventualmente venham a se encontrar. Objetos revelam um significado diferente quando removidos de seu contexto original e colocados em uma exposição que os organiza de uma maneira que transforma tempo em espaço, de acordo com um sistema através do qual o mundo é classificado. Esse sistema de classificação evoca um sentido de relações culturais em uma perspectiva definida. [...] Desse modo, pensar que a intenção inicial do artista deve ser estritamente preservada e que esta não pode ser colocada em atrito em situações que possam expandir seu significado, dando conta da potencialidade que a obra possa de fato possuir para além de suas relações óbvias, é aprisioná-la em uma perspectiva que favorece relações constitutivas já institucionalizadas.<sup>299</sup>

Isso significa que, ao lidar com objetos históricos, a filosofia de Paulo Sergio Duarte se deparou com uma contradição: o curador passa a ser o criador do seu próprio conhecimento, mas, ao mesmo tempo, precisaria educar o público a partir do zero. Qual seria, então, esse “marco zero”, se este pode ser arbitrariamente estabelecido pelo curador?

Essa contradição se torna ainda mais aguda porque, em outra ocasião, Paulo Sergio Duarte deixou inequívoco o caráter científico da educação artística via monitores da V BAVM:

A principal contribuição que eu veria na próxima Bienal é a compreensão do projeto educativo como permanente, contínuo e abrangente, que não se interrompe entre uma Bienal e outra [...]. Do meu ponto de vista esse trabalho com os monitores é apenas uma pequena parte do projeto educativo e dele não se pode esperar maiores resultados do que os já obtidos. É muito difícil, mesmo para o crítico especializado, explicar de chofre uma obra contemporânea: há um tempo para isso, de indagações, às vezes de estudo, até a absorção da obra e sua plena compreensão. Isto não é uma novidade, está presente no fenômeno da arte moderna desde o século XIX. Quantos anos, ou mesmo décadas, precisaram para um Manet, os impressionistas, Cézanne serem plenamente compreendidos?<sup>300</sup>

---

299 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 176-178.

300 Entrevista concedida a Kerlin Dutra para o site artewebbrasil (apud AITA, VIRGINIA. *5ª Bienal do Mercosul: virtude e virulência de um modelo clássico*. In: Revista ARS vol. 3 nº5. São Paulo: ECA-USP, 2005).

Fidelis afirmou que a arte deve ser compreendida “como um bem cultural público e portadora de engrandecimento estético”<sup>301</sup>. Desse mesmo “engrandecimento estético” falou o presidente da FBAVM Elvaristo Teixeira do Amaral, ao afirmar que “reafirmamos o futuro na crença de que uma sociedade com mais valores artísticos e culturais é certamente uma sociedade mais justa e igualitária”<sup>302</sup>. Não são especificados ou explicados quais seriam esses “valores artísticos e culturais”.

---

301 FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 176

302 AMARAL, Elvaristo Teixeira. *Reafirmando o presente, pensando no futuro*. In: DUARTE, Paulo Sergio (org.). *A Persistência da Pintura*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 7.

## **SEÇÃO 2 – FASE PEDAGÓGICA**

## 7 – VI BAVM (2007): do latino-americano ao “pedagógico”

Em sua dissertação de mestrado sobre a VI BAVM, Fernanda Paz Fontecilla Cepeda – que esteve pessoalmente no evento, realizou sua pesquisa *in loco* e entrevistou Justo Werlang – fez uma análise do modo como os princípios do *marketing* cultural, pilar central da Lei Rouanet, regiam sobre a produção do evento.

Ela menciona que “sua gestão desenvolve-se com base em valores próprios do gerenciamento de empresas e instituições privadas” (p. 77), o qual é composto, principalmente, por “sustentabilidade, liderança, transparência e qualidade” (idem). Tais princípios são os pilares ideológicos da doutrina da *Responsabilidade Social Empresarial* (RSE)<sup>303</sup>, que enquanto *marketing* cultural e que ficou bastante popular no meio empresarial mundial a partir da década de 90<sup>304</sup>. Seu norte é dar a ilusão às populações locais onde tais empresas atuam ou estão sediadas de que sua existência é inerentemente benéfica para a sociedade como um todo<sup>305</sup>, isto é, transpor os interesses privados corporativos aos interesses sociais:

A procura pela **sustentabilidade** parece ser uma prioridade que surge no Conselho de Administração e que se irradia à instituição, em todos os seus níveis. Isto não é estranho se revisarmos a linguagem mais atual utilizada pelas autoridades da Responsabilidade Social Empresarial (RSE). [...] a RSE é, sobretudo, um investimento para a sobrevivência das empresas em um contexto cada vez mais competitivo e sofisticado. A RSE, portanto, é uma aposta na sustentabilidade da empresa. Tendo em conta que os empresários que formam o Conselho são executivos de firmas que se identificam com estas tendências progressivas do mundo corporativo, podemos sugerir que eles resgatam este valor e consideram oportuno aplicá-lo à Fundação. Ainda mais quando, em

303 Como bem notou Cepeda, o próprio site da BAVM explicita, nos seus objetivos, a RSE:

“Associando patrocinadores e colaboradores às melhores práticas de RESPONSABILIDADE SOCIAL, a Bienal do Mercosul reconhece, na educação e no acesso democrático às artes visuais, instrumentos concretos para o exercício da cidadania e a construção de uma sociedade mais justa e solidária.” (<bienalmercosul.art.br>, apud CEPEDA, p. 40, destaque, provavelmente, da autora).

304 CEPEDA, Fernanda P. F. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural) – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

305 Ibidem, p. 41.

teoria, os recursos que mantêm esta instituição não estão garantidos, mas têm que ser captados a cada edição do evento.

[...]

Outro conceito comum a várias entrevistas e que li em diferentes textos relativos à Bienal, é o de **liderança**. Neste contexto me parece que a figura do líder ao qual se referiam meus informantes coincide com a do “empreendedor” ou da pessoa “pró-ativa”, termos que estão de moda nos discursos do chamado “novo mundo corporativo”, assim como também no jargão das políticas públicas desenvolvimentistas atuais. Neste sentido, a Fundação Bienal do Mercosul apresenta o modelo das Diretorias mencionadas anteriormente, como um projeto de formação de líderes em gestão do terceiro setor. As Diretorias passam a ser uma espécie de capacitação para que profissionais que já são líderes na área corporativa se familiarizem com o ambiente da gestão cultural.

[...]

A **transparência** é um valor central na gestão da Fundação Bienal do Mercosul e se manifesta através de diferentes meios. O assunto no qual o tema da transparência está mais presente, no entanto, é o dos recursos financeiros.

[...]

No entanto, acredito que o principal público ao qual estão dirigidas estas explicações são os empresários envolvidos, tanto os patrocinadores quanto os que fazem parte do Conselho.

[...]

A **qualidade** é, de alguma forma, o somatório de todos os pontos anteriores.<sup>306</sup>

Como notou Cepeda, a adoção, por parte da FBAVM, dos valores da RSE estavam relacionados ao alinhamento da BAVM aos interesses da classe capitalista gaúcha (empresariado). Para isso, foi necessário que essa classe tomasse o poder na fundação. Jorge Gerdau Johannpeter, liderança política da classe capitalista gaúcha e principal articulador da criação da FBAVM, é notável conhecedor dos princípios da RSE<sup>307</sup>, e sua empresa, a Gerdau, é associada ao Instituto Ethos, principal organização promotora dos princípios da RSE no Brasil. Junto com a Promon Engenharia, a Gerdau manteve o Instituto Razão Social, que funcionou até 2013, dedicado ao patrocínio de tecnologias relacionadas à educação infantil e infanto-

---

306 CEPEDA, Fernanda P. F. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural) – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 78, 84, 86 e 89. Note-se a circularidade dos valores da RSE, sintetizada pelo último valor – a “qualidade”.

307 Gerdau – *responsabilidade social*. Disponível em: <[http://www.gerdau.com.br/Util/PDF/perfil\\_responsabilidade\\_social\\_gerdau.pdf](http://www.gerdau.com.br/Util/PDF/perfil_responsabilidade_social_gerdau.pdf)>. Acesso em: 12 dez. 2016.

juvenil<sup>308</sup>. Além do mais, a Gerdau é parceira tradicional do Instituto Millenium (na posição de Grupo Líder) e do Instituto de Estudos Empresariais (IEE), fundado em Porto Alegre em 1984 e mantedor do Fórum da Liberdade – instituições ligadas ao liberalismo.

Apesar de todas as mudanças na curadoria, os números da V BAVM (2005) não impressionaram. Em termos de números de visitantes, houve uma queda de quase 150 mil (cerca de 1 milhão na IV BAVM para 853.833<sup>309</sup>) – uma má notícia para os patrocinadores não máster, cujos públicos-alvo não têm relação alguma com o universo das artes visuais<sup>310</sup>. O número de obras de arte expostas apresentou crescimento quase nulo e manteve-se bem abaixo da I BAVM (842 na I BAVM; 588 na IV BAVM e 597 na V BAVM) (ver figura 7). O número de artistas participantes explodiu em relação à IV BAVM, mas, ainda assim, permaneceu bem abaixo das duas primeiras edições (275 e 200 artistas nas I e II BAVM, respectivamente; 76 na IV BAVM e 169 na V BAVM). O número de espaços ocupados foi recorde, mas nada historicamente impressionante (13 espaços diferentes, comparados com o recorde anterior da II BAVM, que ocupou 12). O número de palestrantes despencou, embora se possa dizer que tenha sido um ganho relativo, dado que a IV BAVM, aparentemente, não teve palestras (o histórico foi de 36 na I BAVM, 69 na II BAVM, 42 na III BAVM e 14 na V BAVM). A área total de exposição, embora turbinada pela exposição de obras públicas, não representou ganho histórico para a BAVM, ficando inclusive atrás da 1ª edição; além disso, a III BAVM contou com a maior área expositiva, por causa da *Cidade dos Containers*.

---

308 *Instituto Razão Social encerra suas atividades*. Disponível em: <[http://www.promon.com.br/pt-br/sala-de-imprensa/Paginas/IRS\\_encerraatividades.aspx](http://www.promon.com.br/pt-br/sala-de-imprensa/Paginas/IRS_encerraatividades.aspx)>. Acesso em: 12 dez. 2016.

309 Conforme Werlang (2007) disse, os números de visitantes das edições da BAVM são inflados porque, ao contrário da Bienal de São Paulo, ela é realizada em vários espaços do centro de Porto Alegre e não há catracas. Para fins de comparação, a 24ª Bienal de São Paulo (1998), que atraiu recorde de público numa cidade mais de dez vezes maior, registrou apenas cerca de 500 mil visitantes.

310 As empresas de médio e pequeno porte não têm a oportunidade de lucrar com a Lei Rouanet, pois utilizam o lucro presumido. Desde 2015, a Lei Rouanet passou a permitir empresas que utilizam lucro presumido a usufruir dos seus benefícios (Projeto de Lei 1737/15). É possível inferir, pela análise da publicidade dos patrocinadores nas revistas da BAVM até então, que o interesse maior delas estava no caráter educativo infantil do evento, e não na arte em si.



Tabela 1: Frequentadores, Obras e Espaços Ocupados das Bienais do Mercosul

DADOS	EDIÇÕES DAS BIENAS					
	I 1997	II 1999	III 2001	IV 2003	V 2005	VI 2007
Número de Visitantes	291.167	294.287	603.682	1.000.000	853.833	508.853
Obras de Arte	842	370	400	588	597	334
Artistas Plásticos	275	200	136	76	169	67
Espaços Ocupados	10	12	06	08	13	3
Palestrantes	36	69	42	--	14	19
Área utilizada (em m <sup>2</sup> )	30.421	17.670	65.000	13.000	24.588	14.549

Fonte: criada pelo autor com base nos dados dos catálogos da FBAVM (2008).

Figura 7: fonte: SILVA, Luis Gustavo. *O empresariamento da cidade: Porto Alegre e o caso da Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 68

Não obstante, no tocante aos objetivos estratégicos da BAVM, isso não configurou um problema estrutural. Se, por um lado, a “revisão” de Paulo Sergio Duarte não resultou num novo salto quantitativo para a bienal, por outro, a arrecadação continuava a crescer ou, pelo menos, a se manter: de R\$ 8.847.378,32 na IV BAVM (um recorde nominal para a época, como já mencionado no capítulo retrasado<sup>311</sup>) para R\$ 10.733.615,79 na V BAVM<sup>312</sup> – um crescimento de aproximadamente 21,32% em dois anos, mais ou menos equivalente à inflação acumulada entre

311 Ajustando para os termos reais (descontando inflação), a arrecadação da IV BAVM não ultrapassa a arrecadação da I BAVM, que arrecadou R\$ 6.550.993,56 (dos quais R\$ 1.000.000,00 foram dados a título de fundo perdido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul). Cabe ressaltar que a I BAVM foi a única que ocorreu na época em que o real estava ancorado ao dólar americano, daí os R\$ 6,5 milhões arrecadados naquela edição terem, na prática, um poder de compra em média três vezes maior que o das edições seguintes. Em 2003, o dólar variou entre R\$ 3,66 (em janeiro) e R\$ 2,83 (outubro). Outro fator considerável é a inflação: em 1997, foi de 5,22%; em 2003, foi de 9,30% (IPCA Geral). A média da inflação anual durante o governo FHC (1994-2002) foi de 9,24%. O ano de 1997 foi particularmente benéfico, financeiramente falando, para a realização de um evento cujas despesas são majoritariamente em dólar americano como a BAVM, pois foi o segundo ano de menor inflação da era FHC (a inflação despencaria para 1,65% em 1998, apenas para disparar nos anos seguintes, chegando a 12,53% no seu último ano, 2002), além da já mencionada âncora cambial. (fonte da inflação: IPCA, apud Fundação Perseu Abramo; fonte das arrecadações da BAVM: Correspondência pessoal do autor com Volmir Luiz Gilioli, responsável pelo departamento financeiro da FBAVM, 29 nov. 2016; fonte da cotação do dólar: <[http://portalbrasil.net/indices\\_dolar03\\_01.htm](http://portalbrasil.net/indices_dolar03_01.htm)>. Acesso em: 29 nov. 2016).

312 Correspondência pessoal do autor com Volmir Luiz Gilioli, responsável pelo departamento administrativo-financeiro da FBAVM, 29 nov. 2016.

janeiro de 2003 e dezembro de 2005<sup>313</sup>. O dólar, no entanto, continuou a cair, indo de R\$ 3,66 em janeiro de 2003<sup>314</sup> a R\$ 2,65 em janeiro de 2005<sup>315</sup> (valorização de cerca de 27,32%)<sup>316</sup>. Dados das transferências pela via das duas leis de incentivo fiscal indicam que elas continuaram sendo dispositivos importantes nesta transferência<sup>317</sup>, de modo que, apesar de o *marketing* ter se sofisticado a partir da IV BAVM, o mecanismo não mudou em relação à I BAVM. As condições jurídicas e econômicas, se não melhoraram, pelo menos não constituíram fator recessivo na produção da bienal.

Mais importante, pelo menos no sentido institucional, simbólico e ideológico, foram as reformas de Justo Werlang, vice-presidente da V BAVM e presidente da VI BAVM. Tais reformas podem ser recuperadas em duas palestras realizadas em um intervalo de dez anos – a primeira para o XLI Congresso da AICA, a Associação Internacional dos Críticos de Arte (3 de outubro de 2007)<sup>318</sup>, e a segunda para o encontro

---

313 A inflação acumulada do período de janeiro de 2003 a dezembro de 2005 foi de 24,30% (IPCA Geral). No entanto, cabe sublinhar que, no caso do mercado de artes visuais eruditas, a inflação não é o principal fator que mensura o poder de compra, mas, sim, a cotação do dólar em relação à moeda local utilizada. A razão disso é que a arte visual erudita é um mercado de luxo, que pouco oscila pela inflação – embora isso certamente influencie nas despesas com pessoal, transporte (combustível) e, talvez, certos materiais essenciais para a produção do evento.

314 Disponível em: <[http://portalbrasil.net/indices\\_dolar03\\_01.htm](http://portalbrasil.net/indices_dolar03_01.htm)>. Acesso em: 29 nov. 2016.

315 Disponível em: <<http://www.portalbrasil.net/2005/indices/dolar/janeiro.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

316 Visto que a produção de uma edição da Bienal do Mercosul constitui diversas etapas que percorrem três anos, tais dados que aqui forneço não se tratam de uma exatidão, mas de uma aproximação da arrecadação da FBAVM. Em termos gerais, a inflação, de um piso em 1997 (I BAVM) subiu durante a segunda metade do segundo mandato de FHC (abrangendo a II, a III e a IV BAVM). Já na V BAVM (2005), a inflação já tinha recedido mais ou menos ao patamar de 1997 (5,69%) e continuaria a diminuir, permanecendo mais ou menos estável no patamar dos 5-6% até a IX BAVM. O dólar – ancorado na ocasião da 1ª edição – disparou depois da crise de janeiro de 1999 (“efeito samba”), quando FHC liberou o real para flutuar, chegou a mais de R\$ 4,00 em 2002, antes de começar a desvalorizar durante o governo Lula e Dilma, chegando quase ao patamar de R\$ 1,50 duas vezes (2008 e 2011).

317 Os dados fornecidos por Volmir Gilioli não batem com a versão fornecida por Gaudêncio Fidelis, na qual a IV BAVM teve uma arrecadação pela via de venda de serviços de *marketing*. A soma da arrecadação via Lei Rouanet e LIC da IV BAVM dão praticamente a totalidade do orçamento fornecido por Gilioli. Para fins de comparação, a V BAVM indica um “excedente” de cerca de R\$ 2 milhões (supõe-se que tenham sido arrecadados por vias estritamente privadas). Isto é, a menos que a venda dos produtos de *marketing* tenham sido acordadas de maneira bastante informal, os pagamentos foram realizados via lei de incentivo fiscal.

318 Data na qual Werlang realizou a sua palestra (Sessão 4: o papel do Estado e da sociedade civil nas ações decisivas na área cultural). O XLI AICA ocorreu do dia 30 de setembro ao 04 de outubro de 2007. A programação completa pode ser lida em <<https://aicainternational.org/en/xli-aica-congress-2007-brazil-the-institutionalization-of-the-contemporary-art-the-art-criticism-the-museums-the-biennials-the-art-deal/>> (acesso em 24 jul. 2018). O tema dessa edição foi “The Institutionalization of the Contemporary Art: the Art Criticism, the Museums, the Biennials, the Art

*Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à atualidade* (20 de outubro de 2017)<sup>319</sup>. As mudanças durante sua segunda passagem pelo comando da FBAVM podem ser consideradas como reformas tanto porque ocorreram em nível institucional quanto pelo fato de que perduraram nas edições seguintes<sup>320</sup>.

Na primeira palestra, Werlang disse que via a FBAVM como parte da “sociedade civil” e, como tal, fruto de diversos públicos, os quais ele lista cinco: 1) os visitantes em si, 2) patrocinadores e apoiadores, 3) fornecedores, 4) colaboradores e voluntários e 5) governos (federal, estadual e municipal). Ele troca a palavra “público” por “cliente”, no final da apresentação do *slide* correspondente. Na segunda palestra, Werlang esclareceria essa ambiguidade, usando a analogia dos *stakeholders* (acionistas): os cinco “públicos” na realidade são partes interessadas, cujas necessidades a FBAVM deveria satisfazer. Nesse contexto, as questões que a FBAVM deveria se perguntar eram: a) como atender melhor todos os públicos da Bienal? b) como ampliar as contribuições do projeto a cada um dos públicos da Bienal?<sup>321</sup>

A resposta para tais questionamentos, na opinião de Werlang, é o “diálogo” com cada um desses “públicos”, pois “assim como a obra de arte só ganha sentido à medida em que [sic] se estabelece uma relação com o espectador, a ação confirma sua exequibilidade à medida em que [sic] consegue estabelecer diálogos com cada um de seus públicos”. Esse questionamento o levaria a uma conclusão importante e reveladora, que ele expressou na segunda palestra, na qual afirmou que, a menos que

---

Deal” (em tradução livre, A institucionalização da arte contemporânea: a crítica de arte, os museus, as bienais, os negócios de arte).

319 A palestra completa está disponível em <<http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2017/dirigentes-culturais-v-dos-anos-50-a-atualidade>> (acesso em: 24 jul. 2018).

320 Werlang teve uma participação quase desprezível nas edições VII, VIII e IX (disse ele que apenas atuou nas escolhas dos curadores-gerais). Ele tirou um “ano sabático” da cultura gaúcha em 2008 e, em 2009, foi contratado por Heitor Martins para ajudar na produção da Bienal de São Paulo de 2010. Sua palestra de 2017, portanto, também teve como assunto basicamente as seis primeiras BAVM (WERLANG, 2017).

321 WERLANG, Justo. *Palestra para a XLI AICA*. Set. 2007. Disponível em: <<https://aicainternational.org/en/xli-aica-congress-2007-brazil-the-institutionalization-of-the-contemporary-art-the-art-criticism-the-museums-the-biennials-the-art-deal/>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

Neste vídeo, é possível ler os *slides* da sua apresentação. No vídeo de 2017, não houve apresentação visual.

sejam expostos artistas consagrados mundialmente (ele deu os exemplos de Picasso e van Gogh), o público não reconhece aquilo que é exposto como arte, logo não lhe dá “valor”.

Como forma de executar tais “diálogos”, Werlang realizou duas grandes reformas na estrutura da FBAVM: de curadoria e de gestão.

Na curadoria, ele 1) nomeou um curador estrangeiro – no caso, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, que ele revelou na segunda palestra ter escolhido a dedo –, alegando que a BAVM talvez estivesse “muito brasileira”<sup>322</sup>, 2) abandonou a temática “do Mercosul” para “a partir do Mercosul”, de modo a ampliar o escopo mínimo da BAVM de sete para 23 países, 3) passou a contratar a curadoria por projeto, a toque de caixa, e não por filosofia e estrutura pré-definida da instituição, 4) aboliu o modelo de exposições por países, 5) alçou o projeto pedagógico ao patamar de curadoria, tornando-o curadoria pedagógica, partindo de uma análise na FBAVM de que, dos cinco “públicos”, o principal era o escolar, 6) fundiu a curadoria pedagógica com a curadoria propriamente dita, 7) adotou o princípio da transparência, isto é, o princípio de que toda ação da FBAVM em relação à curadoria tem uma razão bem definida e essa razão é sempre publicizada.

Na gestão, ele 1) renovou seu modelo, adotando o que denominou “gestão e liderança em círculo”, em princípio, um ambiente no qual as melhores ideias pudessem não apenas ser expressas livremente entre os gestores como deveriam ser acolhidas pela gestão como um todo, 2) atraiu “novos valores humanos”, uma vez que, na sua opinião, o maior “patrimônio” da FBAVM era o seu pessoal, onde sua direção serviria de ferramenta para melhor dialogar com os “públicos”<sup>323</sup>, 3) privilegiou o desenvolvimento de fornecedores, isto é, o fortalecimento de uma cadeia produtiva de exposições de grande porte local (gaúcha e, de preferência, porto-alegrense), em oposição a ter que importar *expertise* de São Paulo, 4) fidelizou esses mesmos fornecedores, 5) estabeleceu parcerias com outras instituições da

---

322 Na segunda palestra, Werlang diria “o projeto de Frederico de [sic] Moraes”, no qual, dada a temática latino-americana, muitos artistas e curadores estavam se repetindo. Na mesma ocasião, ele também revelou que escolheu Pérez-Barreiro a dedo, chegando ao ponto de viajar para Buenos Aires, onde o curador espanhol estava, para convencê-lo a curar a VI BAVM.

323 Werlang descreveu esse ponto de maneira mais direta na segunda palestra.

“sociedade civil”, para o qual ele usa o exemplo das parcerias entre a OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) e a rede de ensino público do Estado, e 6) também adotou o princípio da transparência, em especial na prestação de contas, a ser publicizada por via de relatórios de responsabilidade social.

Foram criados novos cargos numa nova hierarquia. O corpo de diretores (no total de dezesseis<sup>324</sup>), supervisionariam todas as áreas da FBAVM – da curadoria ao setor de *marketing*<sup>325</sup>. Desses dezesseis, dez foram eleitos pelo Conselho de Administração da FBAVM, sendo seis jovens empresários do IEE e participantes pela primeira vez de qualquer evento relacionado à BAVM<sup>326</sup>.

Quanto ao “negócio” da FBAVM, ele define como “educar para a universalização do acesso às artes visuais”. Aqui cabe apenas ressaltar que ele essencialmente repete a finalidade já prevista em Estatuto (se bem que o Estatuto separa cultura de educação), e que em nenhum momento ele arrisca uma definição ou função social da arte visual. Isso não é um fato surpreendente em si, pois a natureza da arte sempre foi tratada como um mistério: em entrevista concedida a Fidelis, a própria Maria Benites Moreno diz que a arte é simplesmente tratada como algo que justifica a si mesma, inerentemente benéfica à sociedade. Mas, aqui, não é necessário especular, pois a cartilha *Cultura é um bom negócio* (1995) já define a “cultura” (portanto, também a arte visual) como “um tipo de *marketing*”.

Quanto à “visão” da FBAVM, ele afirmou que era “tornar-se referência em gestão de projetos culturais que privilegiam a educação e o acesso às artes visuais”. Em outras palavras, ele deixa implícito que a FBAVM é apenas um ramo competitivo de instituições de direito privado que realizam “projetos culturais”. No contexto brasileiro da época, tal visão fazia excepcional sentido, pois se trata do país hegemônico

---

324 WERLANG (2017) diz que foram dezoito. Os dois números extrapolam em muito o previsto pelo Estatuto Social da FBAVM, que só permitia um máximo de nove diretores (um presidente, três diretores institucionais e até cinco diretores “sem designação especial”).

325 CEPEDA, Fernanda P. F. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural) – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 78.

326 O que há na terceira margem do rio? Disponível em: <<http://www.teitelbaum.com.br/besthome/educacao12/materia13.php>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

pela Lei Rouanet, sede da Bienal Internacional de São Paulo e, mais tarde, da Bienal de Curitiba – que seria revivida justamente em 2007, menos de um mês antes da primeira palestra de Werlang, e reformulada nos moldes de megaexposição na edição de 2013<sup>327</sup>.

Werlang definiu a “missão” (que ele especificou ser a síntese entre “negócio” e “visão”) da FBAVM a partir de então “desenvolver projetos culturais e educacionais que favoreçam o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e o cidadão, adotando as melhores práticas de gestão”. Esse é basicamente o Artigo Terceiro do Estatuto Social da FBAVM em outras palavras, com a grande diferença de que, através do elemento místico do “diálogo”, ele abertamente subordina o aspecto educacional ao aspecto artístico contemporâneo: no original, constava apenas “promover e patrocinar eventos educacionais, artísticos e culturais”. Agora, diz Werlang, a FBAVM deve educar o público especificamente em arte contemporânea – se quisermos cruzar essa informação com o que ele viria a dizer em 2017, temos que o objetivo claro era “educar” no sentido de valorizar a arte contemporânea.

Ainda na primeira palestra, Werlang afirmou que tais reformulações eram necessárias porque o mundo muda com o passar do tempo, de modo que a FBAVM deveria se adaptar às novas circunstâncias.

O fato de as cinco primeiras edições terem uma temática latino-americana não implica que a visão de Werlang – enquanto manifestação dos interesses de classe dos capitalistas gaúchos – não tenha se imposto nesse período. Na segunda palestra (2017), ele confessou que, ao contrário da primeira edição, na qual ele foi presidente por exclusão, na VI BAVM ele foi presidente porque ele mesmo pediu para sê-lo. Se a entrada do Santander como patrocinador máster realmente foi condicionada à ascensão de Elvaristo Teixeira do Amaral à presidência, isso pode significar que Werlang chegou com suas reformas uma edição mais tarde do que deveria. A II e a III BAVM foram castigadas pela crise dos Tigres Asiáticos, portanto é de se esperar que não houvesse condições políticas para qualquer tipo de visão

---

327 BIENAL DE CURITIBA. EDIÇÕES anteriores. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2017/edicoes-antiores/>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

mais sofisticada de modelo de bienal. É factível suspeitar que coube à IV BAVM o papel histórico de explorar o projeto de Frederico Moraes numa chave corporativa (pró-globalização), numa edição que, em oposição ao mesmo, usou e abusou do exotismo, expondo diversas obras de arte pré-colombianas e, ainda por cima, enfatizando a genética (haplogrupo) dos povos latino-americanos. Mesmo assim, a conjuntura que deu luz àquela edição é, em retrospectiva, excepcional, pois coincidiu com o início do governo Lula (2003-2010), a correspondente entrada do patrocínio da Petrobras, a correspondente mudança da ênfase do Mercosul e o realinhamento da América do Sul como um todo na direção da integração regional.

Com esse grande inventário, a curadoria de Paulo Sergio Duarte talvez tenha sido a faísca de que Justo Werlang precisasse para decidir que a BAVM deveria “mudar de rumo”: de fato, a análise da curadoria da V BAVM induz a levantar a hipótese de que Duarte pode ter influenciado fortemente na visão de Werlang. Muitas de suas “reformas” na verdade já eram bastante visíveis na V BAVM, embora em fase embrionária, como a ênfase no educativo, o estilhaçamento da “grande História” e o abandono da estrutura museográfica latino-americana. Duarte também deve tê-lo influenciado pelo negativo, pois ele queria tornar a BAVM mais brasileira<sup>328</sup> – justamente o oposto do que Werlang viria a fazer na VI BAVM. Werlang disse que Paulo Sergio Duarte havia sido contratado inicialmente para fazer um estudo de viabilidade da BAVM com base nas edições passadas, do que se extrai que ele foi uma das pessoas com acesso direto aos seus resultados e com eles deve ter aprendido.

Além do mais, o fato de que as reformas que ele realizou na FBAVM na ocasião da VI BAVM terem sobrevivido até a nona edição implica, logicamente, que ele era a figura diretiva central da BAVM e da FBAVM durante o período que abrange, no mínimo, da primeira à nona edição (1997-2013) e, indiretamente (por oposição), da décima edição (2015). Suas reformas foram cirúrgicas tanto no aspecto geral (“teórico”) quanto no aspecto específico (particularidades da FBAVM/BAVM), fruto de um dirigente tanto com experiência quanto com acesso à *intelligentsia*.

---

328 Entrevista de Paulo Sergio Duarte com o autor, 20 jan. 2020.



Outro episódio que indica participação ativa de Werlang na produção da BAVM pelo menos até a quinta edição foi a sua afirmação, na segunda palestra, de que houve também um ingrediente de vendeta pessoal na ascensão do programa pedagógico ao *status* de curadoria na VI BAVM: na ocasião afirmou que o que mais lhe incomodava durante as cinco primeiras edições era a arrogância dos curadores-gerais em relação aos setores não artísticos da produção da BAVM (*marketing*, museografia, publicações, administrativo-financeiro etc.). Tal “arrogância” se traduzia na percepção desses curadores de que a eles bastava pensar e mandar, cabendo ao resto obedecer e executar o ordenado. Entrevistas com Frederico Morais, Paulo Sergio Duarte e Gaudêncio Fidelis revelam que a Diretoria Executiva não influenciou em nada em suas curadorias, Werlang disse em sua entrevista a Caldas que tentou influenciar a seleção de obras de Pérez-Barreiro<sup>329</sup>.

Existe pelo menos um documento que corrobora a versão de Werlang. Em resposta à pergunta “*Em algum momento pensou-se em fazer uma bienal popular?*” do repórter Celso Fioravante (da *Folha de São Paulo*), Frederico Morais respondeu:

Eu não. Meu projeto é bastante rigoroso. Essa bienal é uma fonte de estudos. Não excluo a ideia de prazer visual, mas não penso em estatísticas de público. Sempre acho que a influência de uma bienal ou obra de arte não é imediata. É quando você não está mais diante da obra que ela começa a fazer efeito, quando se estabelece um nexo da obra com o seu cotidiano.

Muitas vezes a gente se esforça em compreender uma obra de arte e esse esforço chega a ser um bloqueio. Temos que nos deixar colher pela obra de arte, poeticamente inclusive. Eu divergi muito da área de *marketing* e publicidade do evento pois eu não acho que a Bienal vá mudar, proporcionar uma experiência diferente, como dizem os cartazes. O processo é muito longo, e essa bienal é apenas a primeira. É um processo transformador, mas a longo prazo. Ela é uma fonte de debates e reflexão.<sup>330</sup>

O fato de que o relatório da superintendência indique que a direção da FBAVM foi essencialmente omissa durante a produção da I BAVM não entra, necessariamente, em contradição com a visão de Werlang: trata-se apenas de duas visões de classe

---

329 CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 289.

330 FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.



distintas. Talvez, na visão burguesa de Werlang, a classe capitalista dirigente da FBAVM não precisou se envolver ativamente na I BAVM simplesmente porque eles efetivamente contrataram Maria Benites Moreno para prover o serviço de produzi-la. O fato de que Maria Benites Moreno, e, nas fases mais avançadas da sua produção, apenas Frederico Morais, tenham aparentemente desdenhado o projeto pedagógico – mesmo que por força maior, de caráter estritamente logístico – não configuraria para Werlang uma “desculpa”, pois ele, na condição de capitalista, “pagou” pelo serviço; um serviço que, na sua mente, não foi plenamente executado.

Outra possibilidade é a de que Werlang estivesse se referindo a Paulo Sergio Duarte, que realmente colocou a educação das massas como tábua de salvação do sistema mercantilizado das bienais, mas que talvez não tivesse entregado o resultado no âmbito pedagógico por ele esperado.

Por fim, ele pode ter se referido a todos os anteriores, ou a uma combinação deles. Isso porque, como é possível deduzir, pelo menos do arquivo das edições da época do *Correio do Povo*, o programa e as ações pedagógicas sempre foram bem divulgados (mesmo Werlang não nega esse fato nas suas duas palestras). Não significa que tais ações tenham sido realmente efetivas.

Coincidência ou não, foi mais ou menos nessa época – meados dos anos 2000 – que uma concepção mais formalizada de “arte e educação”, hegemônica pela “abordagem triangular” da professora Ana Mae Barbosa, se tornou dominante nas instituições culturais envolvidas com artes visuais no Brasil<sup>331</sup>: se a BAVM quisesse se converter numa “bienal pedagógica”, já tinha a fórmula pronta.

“Pai” da FBAVM, presidente da I BAVM e vice-presidente da IV e da V BAVM, Justo Werlang logo se consolidaria como porta-voz dos interesses capitalistas na FBAVM, por causa de sua criação incomum<sup>332</sup>. Por influência de sua avó, que administrava uma olaria, teve contato com arte visual desde criança. De origem italiana, era

331 Sobre a ascensão da “abordagem triangular” no Brasil, ver CUNHA, Guilherme L. *Mediação cultural em exposições de arte contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: USP, 2012.

332 Como o próprio Jorge Gerdau Johannpeter admitiu na época da I BAVM. Ver FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 70.

bastante culta, lecionava francês, italiano, modelagem de argila e piano. Seu pai era piloto da Varig, o que lhe permitia visitar a Europa diversas vezes, ainda quando criança. Seus pais, que fugiam do perfil do turista brasileiro médio (sua mãe, por exemplo, foi aluna do Instituto de Artes da UFRGS), lhe agendavam e programavam roteiros culturais com historiadores de arte, de modo que acessava diversos museus, coleções de arte e sítios arqueológicos. Durante a sua graduação conheceu a sua futura esposa, que também era aficionada por arte visual, de modo que tal *hobby* perdurou na sua vida de casado. Em 1986, construiu casa própria em Porto Alegre, na qual iniciou sua coleção. Essa coleção é composta por obras de Amílcar de Castro, Xico Stockinger, Siron Franco, Daniel Senise, Nelson Felix, Karin Lambrecht, Mauro Fuke e Felix Bressan<sup>333</sup>. De acordo com o próprio Justo Werlang, ele teve grandes dificuldades de montar sua coleção na época, dada a escassez de obras, e notou que, no Rio Grande do Sul:

Nossa formação econômica se deu a partir do pequeno imigrante, do colonizador que precisava plantar para comer. O dinheiro não veio de modo fácil, como quem descobre uma mina de diamante ou um poço de petróleo. A formação dos gaúchos determina um cuidado muito grande com o amanhã e isso de certa forma nos deixa mais presos à terra e reduz a possibilidade do contato com a arte. Nossa educação é mais voltada ao trabalho. Considero que a minha geração não teve uma boa educação humanística.<sup>334</sup>

Ao retornar ao posto de presidente de uma BAVM, Werlang com certeza deve ter utilizado essa retórica da natureza da educação da burguesia gaúcha para legitimar o abandono das ambições da equipe curatorial da V BAVM e zarpar para o terreno da pedagogia como temática central da VI BAVM. Essa retórica faz sentido para os patrocinadores locais e reforça o conteúdo dos textos cerimoniais dos catálogos das edições anteriores, que vinculam a arte à cidadania.

Daí, provavelmente, ter parecido a Werlang que suas reformas para o enfoque do “pedagógico” fossem revolucionárias, não obstante o fato de que muito de suas

---

333 BOJUNGA, Sylvia. *Justo Werlang e a Bienal do Mercosul: abrindo janelas em paredes*. 13 ago. 2006. Disponível em: <[http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1255&Itemid=105](http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com_content&task=view&id=1255&Itemid=105)>. Acesso em: 16 fev. 2016.

334 Ibidem.

propostas já existissem em Paulo Sergio Duarte e viessem desde a primeira edição.<sup>335</sup> A Diretora de Educação da VI BAVM, Beatriz Bier Johannpeter, admitiu isso, ao reconhecer que “A educação sempre teve fundamental importância para a Bienal do Mercosul.”<sup>336</sup>

O que é denominado aqui de “reformas de Werlang”, portanto, não deve ser entendido como algo que veio de uma só pessoa e como um raio em céu azul, mas, sim, como a culminação de um processo lento e mais ou menos gradual, no qual o Conselho de Administração foi aprendendo e ganhando experiência na área, até achar o momento ideal para a implementação de algo que refletisse melhor os interesses dos patrocinadores da BAVM.

## 7.1 – A criação da curadoria pedagógica

Talvez existisse outra razão pela qual Justo Werlang tenha focado no “pedagógico”: a VI BAVM marca a entrada de Beatriz Bier Johannpeter, filha de Jorge Gerdau Johannpeter, nos círculos da BAVM. Figura discreta do clã Gerdau Johannpeter, Beatriz Bier Johannpeter nunca quis se envolver com os negócios da família (um de seus irmãos, André Bier Gerdau Johannpeter, é CEO da Gerdau) e sempre teve aversão à atenção midiática à qual sua família está exposta<sup>337</sup>. Ao invés disso, seguiu a carreira de arquiteta. As coisas mudaram quando sua primeira gravidez, por

335 DUARTE, Paulo Sergio. *Prefácio*. In: DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 17. Ver também: DUARTE, Paulo Sergio. *Um espaço da educação*. In: Revista Quinta Bienal do Mercosul, abr. 2005. p. 3. PEREIRA, Thamara de Costa. *Inovações na II Bienal do Mercosul: o presidente da Bienal, Ivo Nesralla, diz que a próxima edição terá um caráter mais educacional*. Correio do Povo, 28 jun. 1998. Acervo digital do Correio do Povo. *INVESTIMENTO na área educacional e local*. Correio do Povo, 15 abr. 2001. Acervo digital do Correio do Povo. *AGUILAR destaca a ação educativa da exposição*. Correio do Povo, 28 set. 2003. Arquivo digital. FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 41.

336 BIER JOHANNPETER, Beatriz. *Por uma formação verdadeiramente educativa*. In: *Material Pedagógico*, Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 9.

337 COUTO, Clarice. *A liderança sutil da sr.<sup>a</sup> Gerdau*. 28 jan. 2014. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2012/11/lideranca-sutil-da-sra-gerdau.html>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

“Beatriz Johannpeter Gerdau” e Beatriz Bier Gerdau Johannpeter são a mesma pessoa. Nos catálogos e publicações da VI BAVM, ela utiliza o nome Beatriz Bier Johannpeter.

volta de 2000-2001, teve complicações sérias, de modo que seu primeiro filho nasceu com graves deficiências físicas. Tal episódio dramático possivelmente fez com que ela tivesse uma epifania, abandonasse a carreira de arquiteta e se dedicasse aos negócios filantrópicos da Gerdau por volta de 2005-2006, época do nascimento do seu segundo filho.

Ao entrar nos negócios da família, conversou pessoalmente com seu pai e seu tio, Klaus Gerdau, para convencê-los de que a Gerdau deveria centralizar e organizar suas esparsas e isoladas ações de responsabilidade social. Se isso for verdade, ela foi a principal responsável pelo surgimento do Instituto Gerdau, em 2005 – coincidentemente, o ano da V BAVM. Tal instituto trabalha essencialmente com projetos relacionados à educação infantil, área de interesse de Beatriz Bier Johannpeter.

Após a sua criação, o número de iniciativas desse tipo em nome da Gerdau multiplicaram-se: em 2014, 25% dos funcionários da Gerdau atuavam como “voluntários” das ações sociais da empresa – fenômeno incomum para as empresas brasileiras, das quais apenas 15% empregam mais de 20% de seus funcionários para esse fim. O orçamento, igualmente, foi aumentando até a crise de 2008: naquele ano, foi de R\$ 105 milhões. Em 2009, o pior da crise para o grande capital, tal orçamento despencou para R\$ 42 milhões. Desde então, foi aumentando gradualmente, de modo que, em 2013, foi de R\$ 61 milhões<sup>338</sup>. Desde que deixou a presidência da Gerdau em 2007 em favor de seu filho, André<sup>339</sup>, Jorge Gerdau Johannpeter passou a se dedicar mais a “projetos sociais”.

Nesse contexto, a VI BAVM, pode-se supor, configurava um palco para que Beatriz Bier Johannpeter pudesse afinar sua técnica e instinto de negócios, ou, que seja, apenas mais um projeto, de modo que a fala na entrevista de Justo Werlang, datada de 2006 (portanto, quando a VI BAVM já estava em estágio avançado de produção), servisse de mera legitimação ou racionalização para a mudança de rumo em relação

---

338 Ibidem.

339 *Grupo Gerdau iniciou o ano de 2007 com uma nova estrutura de governança corporativa*. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/660639-Grupo-gerdau-iniciou-o-ano-de-2007-com-uma-nova-estrutura-de-governanca-corporativa.html>>. Acesso em: 24 dez. 2016.

à BAVM<sup>340</sup>. Ela entrou na VI BAVM no posto de Diretora de Educação e logo, presume-se, assumiu um papel de destaque na produção do evento, assinando textos introdutórios no material oficial.

O início foi bom para Beatriz Bier Johannpeter e a VI BAVM. Em dezembro de 2006, a ação educativa da VI BAVM ganhou o segundo lugar no Prêmio Cultura Viva, do Ministério da Cultura, na categoria Fundação e Instituição Empresarial<sup>341</sup>. É quase certo que essa quase premiação tenha aumentado a moral do setor pedagógico – Bier Johannpeter chegando ao ponto de afirmar que a VI BAVM elevou o Projeto Pedagógico a “um novo patamar”, de modo que “os aspectos educativos tiveram uma centralidade ainda maior que nas edições anteriores, sendo a sexta edição proposta como uma bienal pedagógica”<sup>342</sup>.

Desde a primeira edição a BAVM reconhece a importância da pedagogia na formação de público, embora o projeto pedagógico tenha se alterado significativamente da segunda edição em diante. De acordo com Betina Silva Guedes, o projeto pedagógico da I BAVM tinha a preocupação de educar não apenas crianças e formar educadores e mediadores, como também de educar adultos e idosos<sup>343</sup>. No entanto, até a terceira edição, o projeto pedagógico – chamado de “ações pedagógicas” – era mero complemento do projeto curatorial, e os fundos eram escassos. O salto ocorreu na IV BAVM, quando a entrada foi franca supostamente pela primeira vez e o então presidente, Renato Malcon, estava ciente de que apenas isso não garantiria o aumento do público<sup>344</sup>. O sucesso de público daquela edição, aparentemente, cimentou a crença no poder multiplicador da educação na ampliação do público da BAVM – do qual sua existência e expansão sempre dependeram<sup>345</sup>.

---

340 O mais provável, no entanto, é que Justo Werlang concordasse com a abordagem pedagógica mais ampla. Ver FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005. p. 158.

341 BIER JOHANNPETER, Beatriz. *Por uma formação verdadeiramente educativa*. In: *Material Pedagógico*. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 9.

342 Ibidem, p. 8.

343 GUEDES, Betina S. *Nos arquivos da Bienal do Mercosul: democratizar, educar e investir*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. São Leopoldo: UNISINOS, 2015. p. 60.

344 Ibidem, p. 68.

345 Ibidem, p. 69.

A VI BAVM foi propagandeada oficialmente como uma bienal educativa, de modo que a curadoria foi subordinada, pelo menos conceitualmente, aos projetos pedagógicos<sup>346</sup>. O curador pedagógico Luis Camnitzer afirmou, em caráter oficial e com a bênção de Beatriz Bier Johannpeter:

Nesta Bienal, portanto, consideramos que a arte é primariamente comunicação e que, conseqüentemente, tem uma didática implícita, uma missão educativa inextricavelmente integrada. Arte e Educação não são coisas diferentes. São especificações diferentes de uma atividade comum.<sup>347</sup>

Com essa afirmação de Camnitzer, foi inaugurada uma nova era na BAVM, a “era pedagógica” – uma era na qual o “educativo” é utilizado como fator principal de legitimação.

Na V BAVM, Paulo Sergio Duarte deixa implícito que a supressão da “grande História” é justificável se feita em prol de uma educação do olhar, da percepção visual (“percepção do espaço”). Se tratava, portanto, de uma simplificação para introduzir o público supostamente embrutecido à arte visual erudita. Na VI BAVM, a hierarquia é invertida: a arte é tratada como uma forma de educação:

O projeto pedagógico é considerado fundamental no projeto curatorial da 6ª Bienal do Mercosul. A partir de diretrizes do Conselho de Administração da Fundação Bienal do Mercosul, sua diretoria tem realizado um significativo esforço no sentido de priorizar e consolidar as ações pedagógicas da Bienal do Mercosul.

[...]

O curador responsável pelo projeto pedagógico, Luis Camnitzer, figura das mais relevantes e reconhecidas no campo da arte e da educação, propõe uma inovadora reconfiguração do programa educativo, desde suas metas até sua implementação. Para o curador, o espectador deve ser visto como ser criativo e não como mero receptor passivo de informação.<sup>348</sup>

A expansão do projeto pedagógico ocorreu com:

---

346 Ver o *press-kit* da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/releases/1290604705.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2016:

347 CAMNITZER, Luis. *Introdução*. In: CAMNITZER, Luis, PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Educação para a arte, Arte para a educação*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 19.

348 *Press-kit* da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/releases/1290604705.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2016. p. 5.

[...] o envolvimento de professores das redes pública e privada de ensino com acompanhamento até a visita dos alunos à exposição; a realização de ciclo de conferências e mesas-redondas; a inserção do projeto da 6ª Bienal do Mercosul no calendário escolar da Rede Pública de Ensino/RS; a realização de simpósios de arte-educação e encontros com mais de 7,5 mil professores do interior dos Estados do RS e SC; a realização de curso para formação de Mediadores; a produção e distribuição de Material Educativo para escolas das redes pública e privada; o transporte gratuito para até 100 mil estudantes da rede pública e instituições carentes; e o projeto Diálogos – que contempla a comunidade artística local.<sup>349</sup>

Beatriz Bier Johannpeter e Justo Werlang, porém, não apenas expandiram o programa, como fizeram-no parte integrante do projeto curatorial. Seguindo a doutrina de Luis Camnitzer, segundo a qual a criança/espectador não é consumidor passivo da obra, mas agente da sua criação/percepção, o projeto museográfico incluiu, durante a VI BAVM em si, as chamadas estações pedagógicas, nas quais:

Cerca de vinte artistas foram convidados a participar de um programa no qual estabelecem uma relação de compromisso e interação com os visitantes da Bienal. Estes artistas produzirão uma breve declaração de intenções relativas ao seu trabalho. Esta declaração será colocada em uma Estação Pedagógica localizada próxima à obra – uma espécie de quiosque onde o público terá acesso às informações sobre o artista e seu trabalho. Os visitantes serão convidados a deixar depoimentos e idéias sobre a obra de arte – estes serão, então, colocados na estação ao lado da intenção do artista. O objetivo é criar mecanismos de *feedback* e transferir ao visitante a responsabilidade da interpretação. O interesse está em desativar o julgamento “gosto/não gosto” – que é a forma mais comum de se olhar para a arte – em favor de uma posição mais crítica na qual a obra é vista como uma operação a ser compreendida, e não como um produto a ser consumido.<sup>350</sup>

Apesar dessa visão mais holística de educação, a estrutura básica sobre a qual o projeto curatorial da VI BAVM foi construído não foi alterada. Seguiu o mesmo esquema dos demais, por uma razão muito simples: para produzir uma bienal, dois elementos (fora o dinheiro) são essenciais. Primeiro, o empréstimo de obras de coleções terceiras (na maioria das vezes, salvo casos excepcionais, coleções

---

349 Ibidem. Os dez pontos que vertebralizaram o Projeto Pedagógico da VI BAVM e detalham melhor o resumo do *press kit* podem ser encontrados em CAMNITZER, Luis, *Introdução*, In: CAMNITZER, Luis, PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Educação para a arte, Arte para a educação*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 16-18.

350 CESARCO, Alejandro, PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Conversas*. Trad. Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 23-24.

privadas<sup>351</sup>); segundo, a comissão de obras de arte de artistas contemporâneos. Essas são as duas fontes principais de obras de arte de uma exposição temporária como a BAVM, da qual ela não pode escapar<sup>352</sup>.

## 7.2 – Despedindo-se do Mercosul: a ascensão do “curador gestor”

Para a VI BAVM (2007), foi contratado Gabriel Pérez-Barreiro. De acordo com a versão de Werlang, Pérez-Barreiro foi o escolhido de uma lista de quatro candidatos que ele mesmo tinha preparado anteriormente. Então, numa ocasião fortuita na qual o curador espanhol estava em Buenos Aires, Werlang para lá viajou, arranjando uma conversa particular com ele. Supostamente, Pérez-Barreiro não queria aceitar o convite porque era o diretor da Blanton<sup>353</sup> e o museu ia inaugurar sua nova sede por volta de 2006-2007, mas Werlang lhe disse que na edição seguinte ele não seria o diretor-presidente e que o público-alvo da BAVM enquanto instituição era o “educativo”. Gabriel Pérez-Barreiro aceitou o convite depois de cerca de um mês ou um mês e meio<sup>354</sup>.

Justo Werlang, no entanto, também admitiu que uma das coisas que mais lhe agradou em Gabriel Pérez-Barreiro durante a VI BAVM foi o seu perfil de “curador gestor”, isto é, a sua abordagem mais amistosa com o mecenato, os empresários que comandam a produção dos eventos, bem como sua maior atenção aos aspectos contábeis e financeiros<sup>355</sup>.

---

351 Isso fica visível ao se observar o catálogo do arquivo da FBAVM: grande parte dos documentos relativos à produção do evento (excluindo os artigos de jornal e afins) é constituída por ofícios de requisição de empréstimo de obras a colecionadores privados.

352 MOSCHOUTIS, Helena. *Entre tramas do discurso: a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 280.

353 Nome do museu da Universidade do Texas, na cidade de Austin.

354 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JuKCm683WDM>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

355 Ibidem.



Pérez-Barreiro escolheu um pequeno trecho de uma obra do escritor brasileiro Guimarães Rosa para delinear a vertente criativa dos artistas contemporâneos que iriam expor na VI BAVM. Essa vertente foi denominada “a terceira margem do rio”:

No caminho da valorização de uma geografia cultural, criada a partir da voz do artista, extrapolar limites de fronteiras geopolíticas mostrou-se um passo necessário. Por isso, o projeto curatorial da 6ª edição da Bienal do Mercosul é inspirado na metáfora A Terceira Margem do Rio, uma imagem tomada do célebre conto de Guimarães Rosa e adotada na 6ª Bienal do Mercosul. Segundo o curador-geral da mostra, Gabriel Pérez-Barreiro, a terceira margem simboliza uma mudança de perspectivas. Enfatiza a possibilidade de criação de uma terceira forma de perceber a realidade, rompendo com as dualidades que a definem e delimitam – nacionalismo e globalização, direito e esquerdo, bem e mal, figuração e abstração, entre outros. A terceira margem é ainda uma metáfora da geografia regional, definida por fronteiras pluviais, e faz alusão ao antagonismo entre regionalismo fechado e globalização sem diferenças. “Nas questões políticas, quase todos os países do Mercosul estão envolvidos em algum tipo de experiência de 'terceira via' entre o socialismo e a economia de mercado.”<sup>356</sup>

Seguindo a diretriz estabelecida pela Diretoria Executiva, Pérez-Barreiro tratou de absorver o aparente rebaixamento da autoridade do curador-geral. Pela primeira vez na história da BAVM, o curador-geral nominalmente abdicou até mesmo da direção do seu próprio projeto – ao invés disso, relegou-o aos artistas contemporâneos e aos visitantes essa função:

O curador-geral ressalta ainda que, ao não ter um tema definido, mas, sim, uma metáfora, esta edição da Bienal é um olhar do Mercosul para o mundo, um olhar que parte do regional para o global. “É uma Bienal feita desde aqui, do Mercosul, mas que não se encerra em si mesma”, declara. A terceira margem, segundo Pérez-Barreiro, é também uma posição a ser adotada ao tratar a relação entre arte e público: “o diálogo deve ser um gerador de alternativas, fruto de constante negociação entre artista e arte, objeto e espectador e espectador e o ambiente ao seu redor”.<sup>357</sup>

A lógica era enfraquecer o poder do curador-geral, pelo menos na área estritamente artística:

---

356 *Press-kit* da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/releases/1290604705.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2016. p. 4.

357 *Ibidem*.

Embora qualquer projeto deste porte seja cheio de riscos e dificuldades, a sexta edição da Bienal tenta deslocar sua ênfase da voz autoral da curadoria para a conversa íntima que pode ocorrer entre as obras de arte, entre uma obra e um visitante e, em última análise, entre este visitante e o seu entorno.<sup>358</sup>

Concretamente, a “terceira via” (a “terceira margem”) de Pérez-Barreiro resultou em 350 obras distribuídas em seis mostras – três exposições monográficas e as coletivas *Zona Franca*, *Três Fronteiras* e *Conversas* – de 67 artistas oriundos de 23 países<sup>359</sup>. Para justificar esses países a mais no projeto curatorial oficial, utilizou-se um *slogan* novo: “uma bienal a partir do Mercosul”<sup>360</sup>.

A opção pela narrativa da “terceira margem” também fazia pleno sentido na época. Luiz Inácio Lula da Silva foi reeleito em condições ainda melhores do que em 2002 e assinou mais um texto para o catálogo da VI BAVM (2007):

Valorizo esta já tradicional mostra, de elevado nível artístico, por ir ao encontro, de modo tão eloqüente e concreto, de nossas ações em benefício da consolidação do Mercosul, o qual vejo muito mais que bloco comercial e mesmo político. Considero-o instituição capaz de unir os povos sul-americanos, cultural e espiritualmente, de forma fraterna e solidária, e assim resgatar o sonho de Simón Bolívar e José de San Martín.<sup>361</sup>

Às palavras de Lula somou-se mais uma vultuosa soma de patrocínio da Petrobras.

O “diálogo” proposto por Gabriel Pérez-Barreiro tem a ver, por um lado, com a ressignificação do Mercosul, concretamente realizada com a vitória de diversos partidos chamados progressistas na América Latina a partir de 1999 e no Brasil a partir de 2003. Mas isso não foi tudo, pois remetia também à velha condição peculiar da BAVM no mercado internacional de bienais de artes visuais e, por tabela, do *status* de Porto Alegre como polo cultural:

---

358 PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *6ª Bienal do Mercosul: A Terceira Margem do Rio*. In: *Guia da 6ª Bienal do Mercosul*. Trad. Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 25.

359 *Press-kit* da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/releases/1290604705.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2016. p. 2.

360 JOHANNPETER, Jorge Gerdau. [sem título]. In: ESCOBAR, Ticio. *Três Fronteiras*. Trad. Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 13.

361 LULA, Luiz Inácio. [sem título]. In: ESCOBAR, Ticio. *Três Fronteiras*. Trad. Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 15.

Como, então, essa metáfora da Terceira Margem aplica-se à 6ª Bienal do Mercosul? Para responder essa questão é necessário analisarmos, primeiro, a história e os desafios enfrentados pela Bienal nos seus mais de dez anos de existência. A Bienal do Mercosul surgiu em 1996 como uma alternativa regional à Bienal de São Paulo, numa tentativa de líderes empresariais e artísticos de Porto Alegre de estabelecer a sua cidade como um pólo cultural. Numa investida contra o chauvinismo regional, eles decidiram tornar o cone sul-americano a sua área cultural, assumindo o nome do bloco comercial recentemente criado, Mercosul, como marco de referência. Embora o termo não deixasse de apresentar problemas – considerando o fracasso do Mercosul de criar uma efetiva integração regional, e a invisibilidade desse termo fora da América do Sul – ele estabeleceu uma área de ação ao mesmo tempo regional e internacional.<sup>362</sup>

A partir do “fracasso” do Mercosul, Pérez-Barreiro preparou o terreno para abarcar o suposto esgotamento material da estratégia latino-americana de Frederico Morais:

O curador da 1ª Bienal do Mercosul, Frederico Morais, assumiu o desafio de organizar e estruturar uma história da arte latino-americana alternativa e não-eurocêntrica, descrevendo vetores ideológicos nos quais apresentou a arte produzida em diferentes países latino-americanos. As bienais subseqüentes adotaram uma abordagem mais tradicional, elegendo curadores de cada um dos países do Mercosul, mais o Chile, e um outro representando o país convidado. Com o passar do tempo, a conseqüência inevitável dessa estrutura foi uma predominância de artistas e paradigmas brasileiros, assim como a repetida seleção dos mesmos curadores e artistas, oriundos, principalmente, dos países menores. A relativa falta de conhecimento e contato entre os países latino-americanos torna particularmente difícil o desenvolvimento de um discurso curatorial integrado quando se trata de um projeto dessa dimensão. Com o passar dos anos, a Bienal do Mercosul criou, na América Latina, um espaço único de encontro entre artistas de diferentes países e contextos. Como conseqüência, Porto Alegre, hoje, já teve mais contato com a produção artística latino-americana do que, provavelmente, qualquer outra cidade da América Latina. O desafio é encontrar uma estrutura que não homogeneíze as diferentes expressões culturais num único bloco e que respeite as particularidades e diferenças contidas dentro do continente.<sup>363</sup>

A preponderância da temática latino-americana estava então, de acordo com Pérez-Barreiro, chegando ao ponto de exaustão: artistas e curadores estavam se repetindo nas edições seguintes, dando uma sensação de estagnação da BAVM. Talvez daí

---

362 PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *6ª Bienal do Mercosul – A Terceira Margem do Rio*. In: CESARCO, Alejandro, PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Conversas*. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 20.

363 Ibidem. p. 20-21.

viesses a necessidade de substituir uma direção curatorial por uma “metáfora”, instrumento muito mais flexível, pois está mais próximo da livre associação, em oposição ao conceito curatorial, que se fantasia de teoria.

Do lado conceitual, o *slogan* “a partir do Mercosul” preparava o terreno para a transição da BAVM para uma bienal “internacional”. O contexto no qual Pérez-Barreiro faz essa afirmação é decisivo: ele é contra o “chauvinismo regional”, mas é a favor da não homogeneização das “diferentes expressões culturais”.

O aspecto ideológico dessa posição pode ser destacado com dados de natureza empírica bastante fáceis de se apurar. Sua afirmação de que o Mercosul “fracassou” se configura, no mínimo, uma meia-verdade politicamente enviesada – pois o Mercosul, embora tenha realmente fracassado em se transmutar em uma zona de livre-comércio (por causa da divergência econômica entre seus membros, e não por algum tipo de incompetência de chefes de Estado ou algum tipo de chauvinismo cultural da região<sup>364</sup>), se consolidava enquanto principal instância de coordenação geopolítica da América do Sul<sup>365</sup>.

Além do mais, a argumentação do “fracasso [do Mercosul]” soa ainda mais absurda quando se leva em conta que, na época, já haviam sido criadas a ALBA (Aliança Bolivariana da Nossa América, composta por 11 países da América do Sul, Central e Caribe, e cuja sede fica em Caracas) e o TCP (Tratado de Comércio dos Povos, composto por Bolívia, Cuba e Venezuela) em 2004, bem como a IIRSA (Iniciativa para a Integração da Infraestrutura Regional Sul-Americana, composta pelos 12 países da América do Sul) em 2000 – que mais tarde evoluiria para a UNASUL (União de Nações Sul-Americanas, composta por todos os países da América do Sul, mais o México e o Panamá), criada um ano após a VI BAVM, em 2008<sup>366</sup>. Em

---

364 Ver MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto, Brasil. *Argentina e Estados Unidos: Conflito e integração na América do Sul – Da Tríplice Aliança ao Mercosul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014 (3ª ed.).

365 Sobre a mudança de foco do Mercosul, ver ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento Histórico do Mercosul: panorama de 20 anos*. In: *Digesto Econômico*, março/abril/maio 2011. p. 68-82.

366 A IIRSA foi criada já com um “mandato” de dez anos. Com a criação da UNASUL, em 2008, o mandato da IIRSA foi abreviado, e a sua diretoria (Comitê de Direção Executiva) foi incorporada ao COSIPLAN (Conselho Sul-americano de Infraestrutura e Planejamento da UNASUL), em agosto de 2009.

suma, o período histórico que Pérez-Barreiro menciona foi notavelmente fértil para a integração sul-americana e latino-americana, e o Mercosul continuou no centro desse processo.

O dilema posto por Pérez-Barreiro em relação à BAVM até então só faz sentido se, por “fracasso”, ele estivesse especificamente se referindo à não concretização do Mercosul enquanto zona de livre-comércio. Ao mesmo tempo, Lula acabara de ser reeleito, gerando a necessidade de se criar uma “terceira margem”:

A metáfora de uma terceira margem ressoa em muitos níveis como uma necessidade profundamente humana e contemporânea de se ir além das oposições binárias que estruturam as nossas vidas. Após um século XX repleto de jogos de soma zero entre a esquerda e a direita, o formal e o social, o local e o global, o certo e o errado, o velho e o novo, ou qualquer número de construções mutuamente destrutivas similares, a terceira margem abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço “entre” a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas. Apresenta-se, desse modo, como um espaço radicalmente independente, um espaço livre de dogmas ou imposições, um lugar de observação. A terceira margem também une os antigos antagonistas num único campo de discussão. Heidegger, ao discutir a imagem de uma ponte, poderia também estar falando de uma terceira margem: “A ponte [...] não une somente as margens existentes. As margens só emergem como margens na medida em que a ponte atravessa o rio [...] desta forma, ela traz o rio, a margem e a terra para perto um do outro. A ponte congrega a terra como uma paisagem em torno do rio.” Numa paisagem mental, a ponte é a terceira posição que une as duas ideologias opostas, permitindo uma distância crítica de ambas e a possibilidade de vê-las como parte de um mesmo sistema.<sup>367</sup>

A partir daí, Pérez-Barreiro finalmente unifica seu pensamento para a VI BAVM:

Essa questão geográfica envolvia, inevitavelmente, uma reformulação da estrutura curatorial. Se as duas alternativas possíveis pareciam ser, de um lado, a fechada representação nacional e do outro, o consenso global, a metáfora da terceira margem do rio proporcionava uma nova forma de se pensar a respeito da questão. E se houvesse um modelo intermediário? E se pudéssemos encontrar um modelo para discutir a geografia cultural, ao invés da geografia política? E se o artista, ao invés do curador nacional ou do diplomata, pudesse desenhar o mapa? O desafio seria encontrar um modelo que fosse enraizado na região do Mercosul, mas não limitado por ela. A solução seria discutir uma

---

367 Ibidem. p. 19-20.

Bienal a partir do Mercosul, ao invés de uma Bienal do Mercosul. [...] É claro que, para que o projeto funcione, os curadores têm que se libertar da tradicional função de representarem seus países e ter a liberdade de trabalhar em cada projeto sem limitar suas escolhas ao âmbito geográfico.

Embora o modelo de uma bienal num terceiro espaço entre o local e o regional, aparentemente, abra novos horizontes para a exposição, permanece a questão de como se relacionar com um público predominantemente local no lugar de um público de entendidos do mundo da arte internacional. No intuito de assegurar, desde o início, a integração dessas preocupações na estrutura da Bienal, foi criada, nesta sexta edição, a figura do curador pedagógico.<sup>368</sup>

A tão exaltada renovação gerencial e conceitual da FBAVM, entretanto, não surtiu os efeitos desejados. Apesar de Werlang (2017) ter afirmado que a VI BAVM era considerada a melhor de todas, fato é que o público não só não aumentou, como decresceu em mais de 40% – de 853.833 visitantes em 2005 para 508.853 em 2007 (ver figura 6). Desses 508.853 visitantes, 156.587 vieram de visitas escolares agendadas (i.e., 31,8%). Isso significa que apenas 351.766 (69,2%) foram o que a FBAVM chama de visitas do “público espontâneo”<sup>369</sup>.

Contabilizando todas as visitas escolares agendadas das seis primeiras edições da BAVM (919.723 visitas), as da 6ª edição compuseram 17% do total – praticamente um sexto. Em outras palavras, o programa pedagógico, bem como o horário estendido (8h-21h, segunda a domingo) de abertura da VI BAVM não implicaram no aumento do número de visitas escolares na BAVM. Isso, de certa forma, contradiz o relatório de responsabilidade social da 6ª edição, que afirma que esses dois fatores implicaram num aumento de 38% de capacidade de atendimento e 48% de agendamento escolar<sup>370</sup>: sequer fazia sentido, pois escolas não abrem nos finais de semana e é pouco realista pensar em alunos do horário noturno – invariavelmente do Ensino Médio – se interessassem em fazer visita escolar a uma edição da BAVM. O número de visitantes continuaria a declinar nas edições seguintes, até se

---

368 PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *6ª Bienal do Mercosul – A Terceira Margem do Rio*. In: CESARCO, Alejandro, PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Conversas*. Porto Alegre: FBAVM, 2007. p. 20. p. 21-23.

369 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social Ações e Contribuições 2008/2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 10.

370 Ibidem.

estabilizar na casa dos 400 mil visitantes<sup>371</sup> – números muito abaixo da expectativa inicial do projeto da BAVM, que previa cerca de 1 milhão de visitantes por edição<sup>372</sup>.

Não à toa, a BAVM continuou sendo, essencialmente, um evento financiado pelo dinheiro público: na 6ª edição, os patrocínios totalizaram 94,9% de toda a arrecadação<sup>373</sup>, do qual apenas 7,74% veio de patrocínio não incentivado, i.e., de patrocínio que não veio da Lei Rouanet ou da LIC/RS<sup>374</sup>. Os apoios recebidos foram compostos por 64,6% de descontos recebidos (basicamente, ajudas de custo nos materiais para a produção do evento e na veiculação na mídia<sup>375</sup>), 34,6% de doações (i.e., serviços prestados de graça para a produção da VI BAVM, como energia elétrica, telefonia e limpeza, que não foram cobradas do evento<sup>376</sup>) e 0,8% em parcerias (basicamente, as 19 palestras realizadas na VI BAVM foram gratuitas para a FBAVM)<sup>377</sup>.

O fato de que, dez anos depois, Justo Werlang ainda insistisse que a VI BAVM foi a “melhor de todas” é mais um indicativo de que os números não importavam quando os empresários gaúchos conseguiam as reformas políticas que melhor se alinhavam com seus interesses de classe. A garantia financeira propiciada pela Lei Rouanet e LIC/RS solidificou a base material da BAVM, e, após as reformas de

---

371 10ª Bienal do Mercosul Mensagens de uma Nova América encerra com visitação superior a 400 mil. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/noticias/1200>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

372 SOUZA, Carlos Alberto. 1ª Bienal do Mercosul aguarda um milhão de visitantes no RS. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/29/ilustrada/39.html>>. Acesso em: 30 maio 2017.

373 Não contabilizando o convênio do FNDE (Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educa o), que foi de 4,59% do financiamento total da VI BAVM. Contando esse convênio na categoria do financiamento público, a arrecada o oriunda de dinheiro público da VI BAVM foi de 91,75% do total.

374 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social A es e Contribui es 2008/2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 35.

375 De acordo com o *relatório*, isso basicamente significa que os fornecedores de materiais e veículos midiáticos venderam seus produtos   BAVM a preço de custo, ao invés do preço de mercado. A diferença foi contabilizada como um *mais*, quando na verdade continua sendo um *menos*, embora um “menos” menor.

376 Pode-se afirmar que boa parte dessas “doa es” na verdade   subsídio direto da popula o/público, uma vez que certas prestadoras de serviços o prestam para toda a popula o, de modo que houve uma espécie de tratamento especial para a BAVM às custas dos consumidores que pagam o preço de mercado.

377 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social A es e Contribui es 2008/2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 35.

Malcon, não era mais realista a FBAVM usar o argumento da sobrevivência institucional.



## 8 – VII BAVM (2009): artistas no comando?

Pela primeira vez, a BAVM optou por uma curadoria composta, na sua maioria, por artistas. Tal decisão não se deu inteiramente por vontade própria e expressa da direção da FBAVM, mas, sim, porque ela, pela primeira e única vez, optou por escolher o projeto curatorial via concurso público, no qual 67 projetos foram inscritos<sup>378</sup>. Na esteira do suposto sucesso histórico da VI BAVM, tal metodologia permitiu à direção da FBAVM expandir seus horizontes, vislumbrar as possibilidades disponíveis<sup>379</sup>.

O projeto ganhador, de autoria da argentina Victoria Nothoorn<sup>380</sup> (a única curadora de ofício na equipe curatorial da VII BAVM) e do artista chileno Camilo Yáñez<sup>381</sup>, propôs uma “maior participação dos artistas na concepção da Bienal”<sup>382</sup>. Ele:

[...] atendeu às metas da Fundação Bienal do Mercosul para a próxima edição do evento [...] a saber: o investimento prioritário na educação e na comunicação; o foco na contribuição social; a busca por reais benefícios a todos os públicos, apoiadores e colaboradores; a familiaridade do projeto com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico; a transparência nos processos de gestão e a consolidação da Bienal do Mercosul como uma referência nas áreas de arte, educação e pesquisa.<sup>383</sup>

Dentro desses parâmetros, o projeto ganhador se destacou porque:

A intenção do projeto é “oxigenar” os conteúdos da Bienal a partir de um novo ponto de vista que se distancia dos modelos tradicionais e,

---

378 *Bienal do Mercosul anuncia curadoria-geral da 7ª edição*. Nota oficial. jun. 2008.

379 Werlang (2017) disse que a ideia de realizar um concurso público para decidir o projeto da BAVM seguinte foi tomada em conjunto com Gabriel Pérez-Barreiro – que fez parte do júri.

380 Na época com apenas 37 anos, Nothoorn é formada em Artes pela Universidade de Buenos Aires e obteve o grau *Master of Arts in Curatorial Studies* de Bard College, em Nova York. Foi Coordenadora de Projetos do *International Program/Museum of Modern Art (MoMA)* e Curadora-Assistente de Exposições Contemporâneas no Drawing Center, ambos em Nova York. Na Argentina, foi Curadora do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – *Malba/Colección Costantini*. Desde março de 2004 é “curadora independente”.

381 Artista plástico, formado pela Universidade do Chile e, na época, professor universitário.

382 *Bienal do Mercosul anuncia curadoria-geral da 7ª edição*. Nota oficial. jun. 2008.

383 *Ibidem*. Note-se que as metas citadas nesse trecho do catálogo realmente são as metas formalizadas pelas reformas de Justo Werlang, praticamente *ipsis literis*.

ao mesmo tempo, abordando de maneira aberta o momento crítico que o modelo Bienal atravessa em todo o mundo.<sup>384</sup>

A VII BAVM ocorreu num contexto de crise da Bienal Internacional de São Paulo, um ano após aquilo que ficou conhecido como a “Bienal do Vazio” (2008). Na ocasião, a Fundação Bienal teria seus recursos do Ministério da Cultura cortados por causa do seu alto endividamento e do não pagamento das dívidas. Uma investigação, realizada por volta de 2006, revelou um esquema de corrupção encabeçada pelo seu então presidente, Manoel Pires da Costa, recém-reeleito para um terceiro mandato consecutivo. O esquema envolvia basicamente concessões de negócios para a família: as dívidas impagáveis da Fundação eram arroladas pela sua empresa de *factoring*, o restaurante da sede fora concedido ao cunhado e a jardinagem a uma empresa da esposa<sup>385</sup>. O “pulo do gato” do esquema de desvio de dinheiro de Manoel Pires da Costa jazia no fato de que, quanto pior a situação financeira da Fundação Bienal, mais os seus negócios lucravam, e só funcionava porque o Ministério da Cultura sempre salvava a instituição quando necessário. A crise só terminaria em 2009, quando o empresário de perfil *workaholic* Heitor Martins (marido da dona da feira de arte SP-Arte, Fernanda Feitosa) assumiu a presidência da Fundação e rapidamente liquidou a dívida através de captação de recursos<sup>386</sup>. Justo Werlang (2017) associou a ascensão da BAVM (isto é, a sua internacionalização) precisamente a esse período de declínio relativo da Bienal de São Paulo<sup>387</sup>.

No plano artístico e curatorial, a palavra-chave “oxigenar” ressoou com a necessidade do próprio “modelo Bienal” de sempre oferecer alguma novidade ao público a cada edição e de se vender enquanto uma novidade. Mas o projeto supostamente visou ir além da mera renovação, se distanciando dos “modelos tradicionais”. No âmbito político, isso evidentemente se referiu à Bienal de São

---

384 Ibidem.

385 O site Fórum Permanente possui um dossiê sobre o episódio. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/fundacao-bienal-de-sao-paulo>>. Acesso em: 18 maio 2018.

386 Ibidem.

387 Real ou não essa percepção de Werlang, fato é que a nomeação de Heitor Martins em 2009 culminou na sua contratação pela Fundação Bienal, no mesmo ano.

Paulo, então em crise financeira que se converteu, em 2008, numa crise institucional.

Embora não se especifique, concretamente, o que são esses tais “modelos tradicionais”, fica implícito que a intenção era a de eliminar a hierarquia entre curador e artista:

Por isso, as exposições previstas incluem uma mostra de artistas selecionados através de um concurso aberto, o uso de sorteio no processo de seleção para outra mostra, a criação de um projeto editorial flexível que passa a fazer parte da própria concepção da Bienal e publicações de ampla distribuição, entre outros.<sup>388</sup>

A ideia era a de que, em vez de escolher um curador-geral alheio à produção para coordenar a seleção de obras e de artistas a expor, designar os próprios artistas para exercer tanto o papel de curador quanto de produtor das obras. Talvez por isso o projeto de Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez tenha sido, em última instância, escolhido. Nas palavras do próprio Jorge Gerdau Johannpeter:

Quando decidimos pela realização da 7ª Bienal, com uma proposta curatorial fundamentada na intensa participação dos artistas em todo o processo de execução, foi dado início a uma nova forma de ver e de realizar a Bienal do Mercosul. Coube aos artistas não apenas o protagonismo das obras de arte, mas a incorporação da sua sensibilidade e criatividade à execução de todo o projeto, envolvendo áreas até então não previstas em suas atividades. Isso, naturalmente, trouxe uma enorme possibilidade de inovações para o formato da Bienal. Com essa nova maneira de realizar, pela complexidade de relações e integrações exigidas, tivemos um oportuno e eficaz aprendizado de como fazer mais e melhor, de forma participativa e integrada.<sup>389</sup>

Essa foi a racionalização publicamente divulgada. Os bastidores sugerem outra história. Como contou Werlang:

A escolha da curadoria, depois da sexta, é por edital. Discutindo com o Gabriel, [sobre] como é que dá para fazer, nós chegamos à conclusão de que seria melhor fazer por edital. E nós abrimos, internacionalmente, esse edital, ficou aberto por vinte dias, nós

---

388 Ibidem. Cabe ressaltar que o processo seletivo da VII BAVM foi decidido pela gestão da VI BAVM. Mas a VI BAVM ocorreu em 2007, um ano após o início da crise da Bienal de São Paulo.

389 GERDAU JOHANNPETER, Jorge. [sem título]. In: LESCHER, Arthur et al. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 11. Este documento é o catálogo geral da VII BAVM.

tivemos 67 eu acho, 63, não me lembro, propostas de curadores de 23 países – inclusive uma de um ex-curador da Documenta de Kassel. [...]

E nós também trouxemos o Gabriel, pela experiência que ele tinha tido, ou seja, não porque ele é bacana, mas pela experiência com as dificuldades da Bienal, com as dificuldades do lugar. Ele fez parte da comissão que julgou esses projetos, nós pedimos ao Rodrigo Naves para participar – o Rodrigo participou – e o Henry Meyric, que era na época presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, e foi presidente também, durante algumas edições, da Manifesta [...]

E aí foi uma surpresa para mim. Porque cada um desses três julgadores – eu fazia parte dessa comissão mas eu não tinha voto, quer dizer, eu teria mas eu abri mão de voto – escolheu três, numa primeira rodada, diferentes [projetos]. Ou seja, não conseguíamos costurar uma relação, coincidências. Impressionante que cada um desses três críticos e curadores escolheu três projetos diferentes. [...] Depois a gente seguiu, etc. e oferecemos ao presidente três projetos para que o novo presidente da Bienal viesse a desenvolver desde o início algum tipo de empatia com a curadoria. Isso é uma outra coisa fundamental, quando você tem um projeto, a presidência de Bienal e a curadoria têm que ter um alinhamento, tem que estar alinhadas, tem que ter uma relação íntima.<sup>390</sup>

Essa história revela outros fatos interessantes da realidade da época.

Em primeiro lugar, revela o grau de relativização da arte contemporânea, ao ponto de que três membros do júri escolheram três projetos completamente díspares. A admissão de Werlang de que a seleção dos três projetos não permitia “costurar uma relação, coincidências” – algo que ele mesmo admitiu ter sido um fato “impressionante” – apenas reforça esse fato. Também joga ainda mais luz sobre uma das razões, já levantadas no capítulo sobre a V BAVM, da imensa hegemonia que os curadores e os mecenas têm sobre os artistas do final do século XX e início do século XXI<sup>391</sup>.

Em segundo lugar, tamanha indecisão – fruto direto do modelo de seleção, que, não é de se surpreender, nunca mais seria repetido pela FBAVM – pode ter influenciado na seleção do diretor-presidente da VII BAVM, Mauro Knijnik, que deve ter escolhido o projeto mais “neutro” possível, de modo a não criar nenhum tipo de

---

390 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. de 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

391 Como admitiu a artista plástica Maria Tomaselli, em entrevista a Gabriela Kremer Motta: “A Bienal ficou um jogo de gigantescas idéias dos curadores.” (MOTTA, 2005, p.268)

constrangimento aos membros do júri – todos eles figuras consagradas do mercado de arte, que tinham reputação a zelar.

Mas isso não significa que o útil não convergiu com agradável: o projeto de Noorthoorn e Yáñez teve certa progressão lógica em relação ao projeto de Gabriel Pérez-Barreiro, no sentido de que intensificava a aposta no “poder do artista” em detrimento do poder do curador. Pérez-Barreiro escolheu uma metáfora em vez de um tema sob a justificativa de que os artistas deveriam ter maior autonomia criativa, então nada mais lógico que, na edição seguinte, os artistas tomassem para si os poderes do curador.

Disso resultou uma BAVM que, pela primeira vez, só expôs artistas vivos. As exposições “históricas” – até então marca registrada da BAVM, presente desde o projeto original de Maria Benites Moreno – desapareceram por completo. Também não é de se estranhar que a diretoria da FBAVM tenha aceitado esse projeto num contexto de crise econômica: o empréstimo de obras de coleções particulares envolvem altos custos de transporte e seguro, bem como frequentemente resultam em entraves logísticos imprevisíveis num ambiente de falta de recursos financeiros, como a X BAVM demonstrará. Mas só isso não explica completamente a VII BAVM, pois o projeto foi escolhido em 2007, antes da crise financeira internacional de setembro de 2008, de modo que o corte de orçamento ocorreu depois de aprovado o projeto, e não antes<sup>392</sup>.

Além do mais, é razoável considerar que, do ponto de vista de um artista contemporâneo, seja um desperdício de dinheiro investir, no contexto de uma bienal, em obras de artistas que já morreram, por maior que fosse a sua importância para a “arte latino-americana”. Artistas contemporâneos frequentemente aceitam convites

---

392 Pelo sistema Salic, é possível ver que o projeto curatorial da VII BAVM previa um custo dentro da média histórica das últimas edições (algo entre R\$ 15 e R\$ 20 milhões). A grande diferença foi no valor realmente captado: enquanto a VI BAVM conseguiu captar, via Lei Rouanet, cerca de R\$ 9,5 milhões, a VII BAVM captou pouco mais de R\$ 5 milhões (queda de quase 50%). Isso não significa que a VII BAVM não tenha sentido os efeitos da crise de 2008: Camilo Yáñez disse, em palestra de agosto de 2009, que o orçamento do projeto foi revisto três vezes (presumivelmente, para baixo) durante a produção (YÁÑEZ, Camilo. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 1*. 12 ago. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Uz5yjYJV00>>. Acesso em: 18 abr. 2019. Tradução livre.)

de expor em bienais *pro bono*, apenas em troca de ajuda de custo e financiamento do projeto de produção de sua obra de arte, pois essa é a situação real do artista contemporâneo latino-americano<sup>393</sup>. Como resultado, nomes intermitentes até então, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waldemar Cordeiro – aqueles artistas que Justo Werlang disse estar se repetindo – não estiveram presentes na VII BAVM<sup>394</sup>.

O projeto curatorial não foi apenas projetado para expelir artistas mortos. Ele também foi construído para abarcar o maior matiz possível de artistas contemporâneos. Foram sete mostras: *Absurdo*, *Ficções do Invisível*, *Biografias Coletivas*, *Texto Público*, *Árvore Magnética*, *Projetáveis* e *Desenho das Ideias*<sup>395</sup>. De fato, essa parece ter sido a principal precondição para que Camilo Yáñez aceitasse o convite de Victoria Noorthoorn. Na ocasião – uma palestra especificamente sobre seu trabalho na VII BAVM – ele disse :

[...] a única coisa que me interessaria fazer seria unir um grupo distinto da plataforma normal, estrutural, de curadores – de artistas, exemplo – só para ver, metodologicamente, o que pode passar, como esse sistema pode responder a outra lógica, por pessoas que possuem mecanismos de trabalho, metodologias que não são as habituais dentro do panorama das bienais [*bienalero*]<sup>396</sup>.

Cada uma das mostras foram idealizadas para agradar todo o tipo de estilo de artista contemporâneo: aqueles com um estilo mais “político” (denúncia social) puderam expor na mostra *Biografias Coletivas* (que, na frente histórica, também suplanta o aspecto latino-americano das edições anteriores); aqueles que trabalham com meios “tecnológicos” (arte sonora, instalações luminosas etc.) puderam expor na mostra *Projetáveis*; os que trabalham com intervenções urbanas expuseram na

---

393 Ver, como exemplo de caso (pesquisa de campo), ARAÚJO, Paula L. *A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul*. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 39, 41 e 78-79. Sabe-se que esses foram os casos da V BAVM e da VI BAVM. Fidelis (2005, apud. ARAÚJO) afirmou que a BAVM, naquela época, era uma das únicas a financiar integralmente os projetos dos artistas contemporâneos participantes, incluindo custo de viagem e afins. Essa afirmação dá a entender que nem o custo do projeto é garantia para o artista contemporâneo numa bienal.

394 Segundo levantamento de artistas por edição, com base nos respectivos catálogos, feito pelo autor.

395 NOORTHOORN, Victoria, YÁÑEZ, Camilo. *Projeto Curatorial – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. In: *7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta: informações gerais* (press kit), s/d.

396 YÁÑEZ, Camilo. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 1*. 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Uz5yjYJV00>>. Acesso em: 18 abr. 2019. Tradução livre.

*Texto Público*; os que trabalham com *performances* expuseram na mostra *Ficções do Invisível*; os artistas conceituais no sentido tradicional do termo (i.e., que trabalham a arte como linguagem pura, autorreferente) tiveram sua mostra na *Árvore Magnética*; e, por fim, todo mundo pôde ter seu lugar ao sol na mostra *Desenho das Ideias* – basicamente, uma exposição de desenhos de artistas<sup>397</sup>.

Além dessas seis, houve ainda uma sétima, intitulada *Absurdo*, na qual artistas convidados interagem de alguma forma, talvez por livre associação, através de *slogans* e textos *nonsense* dirigidos uns aos outros, em um tipo de obra colaborativa como produto final. Tal mostra, cujo objetivo oficial foi o de propor “a alteração do espaço reconhecível de exposição, criando uma metáfora que atrairá o público a pensar sobre os limites formais de mostras de arte”<sup>398</sup>, aparentemente teve de tudo – com uma especial preferência a *performances/intervenções* de grande escala –, de modo que até mesmo a “curadora-chefe”, Victoria Noorthoorn, teve dificuldades, ou não teve a intenção, de descrevê-la em termos concretos. A proposta não é clara em nenhum documento oficial, inclusive no catálogo – que, de qualquer jeito, não contém descrição alguma do que realmente ocorreu em nenhuma mostra, se assemelhando mais a um “livro de artista”.

Essas mostras foram unificadas num fio condutor único, de forma bastante inusitada. O tema geral que unificou essas sete mostras – contrastantes entre si – foi justamente o artista em si. Cada mostra refletiu uma “faceta” do artista contemporâneo:

- O artista que, como sujeito individual, expõe suas condições de produção e de exibição, colocando-as em cena;
- O artista como sujeito social, cujos processos de criação interpelam as condições culturais e políticas de contextos específicos;
- O artista como sujeito artístico, que utiliza o absurdo como instrumento de desestabilização e questionamento
- A transformação como ferramenta capaz de deslocar a percepção da obra e sugerir uma suspensão do tempo;
- A arte como espaço de projeção de ideias, de planificação, de comunicação, da imaginação;
- O desenho como primeiro espaço de tradução do pensamento do artista;

---

397 NOORTHOORN, Victoria, YAÑEZ, Camilo. *Projeto Curatorial – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. In: *7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta: informações gerais* (press kit), s/d. p. 8-12.

398 Ibidem. p. 9.

- O diálogo com a cidade, cuja trama os artistas modificam e resignificam, a modo de um texto público.<sup>399</sup>

Victoria Noorthoorn e Camilo Yañez conjugam essas “facetas” do artista contemporâneo no termo guarda-chuva “processo artístico”. É através desse “processo artístico” que o artista “realiza uma ação para gerar uma transformação ou um impacto concreto sobre a realidade” e que “promove a atitude reflexiva e a escuta ante o entorno, que resgata o poder do diálogo como modelo possível de construção para uma sociedade melhor”<sup>400</sup>. Isso significa que à curadoria “interessa explorar as maneiras em que o artista articula um sistema não hierárquico de conhecimento e criar um sistema de possibilidades dinâmico, onde cada espectador seja capaz de montar seu próprio sistema de leitura desta Bienal”<sup>401</sup>. Nesse esquema, cabe ao espectador ter “sentido crítico necessário” para posicionar “seu olhar no cerne de cada uma das exposições e programas” para compreender tais artistas.<sup>402</sup> Ao discorrer sobre a razão da divisão da exposição em sete mostras, a curadoria-geral pontuou :

Por um lado, três exposições exploram a situação do artista:

- Como sujeito social, trabalhando na comunidade
- Como sujeito individual, expondo seu processo criativo
- Como sujeito artístico, que cruza limites estabelecidos

Outras quatro exposições destacam aspectos pontuais dos processos artísticos:

- A cidade entendida como um “texto público”: inserção e irradiação
- A transformação
- O projeto e a projeção
- O desenho como espaço de tradução do pensamento artístico<sup>403</sup>

Seguindo essa lógica, o artista é colocado no centro da sociedade, em vez de ser inserido na sociedade. Ele é colocado acima do mundo concreto, como um escultor da realidade<sup>404</sup>. No contexto da exposição da VII BAVM, o artista é colocado como

399 Ibidem, p. 6.

400 Ibidem, p. 7.

401 Ibidem, p. 6.

402 Ibidem, p. 6. O original consta: “A 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul propõe revalorizar o artista como um ator social e constante produtor de um sentido crítico necessário, posicionando seu olhar no cerne de cada uma das exposições e programas.”

403 Ibidem, p. 8.

404 Na exposição de Noorthoorn e Yañez, fica patente a sugestão de que o artista é capaz de moldar o próprio espaço-tempo. No texto do catálogo da mostra *Árvore Magnética*, seu curador deixa claro que essa capacidade do artista tem origem mental, no sentido de que o artista é capaz de moldar outras mentes partindo da sua (i.e., esse “outro mundo” é o mundo da imaginação,



criador e tema da obra de arte, o alfa e o ômega do *processo artístico* e teria então suplantado a curadoria (em oposição ao conceito de “espaço expositivo” de Gaudêncio Fidelis).

À primeira vista, poderia se supor que a exposição representaria uma mudança de paradigma em relação às edições passadas. Mas não foi o que aconteceu. Evidentemente, a posição da curadoria não foi abolida. Colocar um artista na posição de curador é diferente de extinguir a função. É possível deduzir daí a extinção das mostras históricas, como realmente aconteceu, mas não representou o fim das relações de produção que inevitavelmente envolvem as atividades de curadoria de artes visuais: a diferença é que tais relações se deslocaram – de coleções particulares, públicas e de artistas – para outros artistas colegas de profissão.

Coincidência ou não, a VII BAVM contou com uma participação relativamente recorde de artistas brasileiros e também de argentinos e chilenos (as nacionalidades dos dois curadores-gerais): dos 338 artistas que contribuíram com obras (um número historicamente alto<sup>405</sup>), 194 foram brasileiros (57,4%), 45 argentinos (13,31%) e 16 chilenos (4,73%) – totalizando 75,44%<sup>406</sup>. Nenhum outro país contribuiu com mais de dez artistas<sup>407</sup>. Como efeito prático, a VII BAVM acabou sendo mais latino-americana – contando com 10,35% de artistas não latino-americanos<sup>408</sup> – do que a VI BAVM, que contou com 20,89% (14 de 67) de artistas de fora do subcontinente<sup>409</sup>.

---

coletiva e individual).

405 De acordo com o *Relatório de Responsabilidade Social Ações e Contribuições 2008/2009* (p. 5), participaram 1.261 artistas nas sete primeiras edições da BAVM. Destes, 338 artistas participaram da VII BAVM, seguida pela I BAVM, com 210. De acordo com levantamento do autor, foram 331 os artistas participantes da VII BAVM, e não 338 – essa discrepância pode ser explicada pelo fato de que alguns artistas participaram de mais de uma exposição.

406 Para efeitos de comparação: na I BAVM, participaram 50 brasileiros de 210 no total (23,80%); na II BAVM, 32 de 102 (31,37%); na III BAVM, 68 de 126 (53,97%); na IV BAVM, 6 de 62 (9,68%); na V BAVM, 80 de 163 (49,08%); na VI BAVM, 6 de 62 (9,68%).

407 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social Ações e Contribuições 2008/2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 13.

408 Ibidem.

409 Ibidem, p. 8.

Se, até então, as edições da BAVM tentavam ao menos lidar com a problemática da reescritura da história da arte latino-americana (ponto de vista “não eurocêntrico”), a sétima edição resolveu simplesmente ignorar o passado da BAVM: ao invés disso, inseriu diretamente o artista contemporâneo latino-americano de forma indistinguível do artista contemporâneo do Atlântico Norte, como se a questão sequer existisse. Isso fica especialmente claro no texto do catálogo da mostra *Desenho das Ideias*, de autoria da própria Victoria Noorthoorn:

Hoje, o filósofo francês Jacques Rancière afirma que as imagens da arte são dissonâncias que, afastadas de toda vontade de veracidade, geram certo mal-estar [...]

[...]

O enorme mural de Iran do Espírito Santo postula uma resposta paradoxal ao propor a existência visual de um quadro ausente; constrói um espaço ilusório cujo efeito é a suspensão dos sentidos enquanto transparece seu caráter de invenção e de construção em forma de cenário ou de um “pôr em cena”. Assim, o mural resgata e subverte os postulados de Kasimir Malevich, o qual já projetava, há quase um século, o espaço da pintura em direção ao branco infinito, para um estado sublime de espiritualidade absoluta que transcenderia todo espaço propriamente pictórico. Mas aqui a ilusão da fuga visual que perpassa a arquitetura estende-se [sic] para um infinito ou um vazio físico, propondo um distanciamento da arte em relação à realidade por meio do caráter concreto da sua própria materialidade – a pintura industrial em diversos tons de cinza – o que permite constatar que a ilusão é falsa e dá lugar a uma suspensão temporária.<sup>410</sup>

Através de uma definição criada com base no pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, Victoria Noorthoorn cria uma ligação direta entre o pintor soviético Kasimir Malevich (1878-1935) e o artista contemporâneo brasileiro Iran do Espírito Santo (1963-). Essa conexão aparentemente aleatória, evidentemente, remete ao tema da mostra – o desenho:

Não está isento de controvérsia um termo que encarne o novo papel do criador artístico. O que foi descartada é a utilização do termo “artista”. [...] Neide de Sá propõe o nome de “programador”; os italianos, de “operatori”; Julien Blaine os classifica como “provocadores para fazer”. Dessas três propostas, a mais certa pareceria ser a de Neide de Sá. O uso do termo “operatori” seria, por sua ação – é isso que a palavra significa –, mais correto para definir

---

410 NOORTHOORN, Victoria. *Desenho das Ideias*. In: LESCHER, Artur... [et al]. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Trad. de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 459.

aquele que concretiza o projeto (nós preferimos o “armador”), e o de Julien Blaine é mais a definição da função que deve ser cumprida pelo “projetista”, pois esse se converteria em um “provocador para fazer”. Propomos o termo “PROJETISTA” por ser uma derivação direta de “projeto”. E, para completar, chamaríamos de “PROJETISTA-PROGRAMADOR” a conjugação em equipe para a realização de complexos não individuais.<sup>411</sup>

A escolha de Victoria Noorthoorn desta citação do artista conceitual argentino Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) como preâmbulo do seu texto indica que, abstraindo todo o artista enquanto um “projetista-programador”, é possível fazer a associação que quiser entre dois artistas quaisquer ou mais – colocando-os em pé de igualdade ou indistinguíveis através da sua equiparação na função técnica:

O desenho é, talvez, a disciplina que revela com maior transparência o pensamento do artista durante seu processo criativo. O artista que desenha o faz, normalmente, na sua intimidade. O ato criativo fica plasmado em um instante ou através de uma busca, da experiência de tentativa e erro que faz parte de todo processo de investigação. Com mínimos elementos, o imaginário do sujeito que desenha desdobra-se.<sup>412</sup>

Em oposição a Frederico Morais, Noorthoorn parte da divisão técnica ou horizontal do trabalho – na qual, sem dúvidas, o artista periférico se iguala ao artista do centro; ao mesmo tempo, permite abstrair a figura do artista do mundo real e colocá-lo num pedestal, de modo que não só toda comparação entre um artista e outro se torna válida, como também ele se torna uma existência que justifica por si mesma. O artista se configura então como um *sujeito social* – mas um sujeito social que vê a sociedade de cima, *sujeito individual* indivisível, inabalável:

Em que medida a obra pode viver uma vez que o criador a tornou possível, mas ela foi imediatamente transcendida, ou pelos desígnios do presente, ou pela mão ou método escolhido pelo seu autor ou pelo pensamento do espectador?<sup>413</sup>

---

411 Ibidem, p. 458.

412 NOORTHOORN, Victoria, *Desenho das Ideias*. In: LESCHER, Artur... [et al]. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Trad. de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 458.

413 Ibidem, p. 459. Na versão original, em espanhol, a autora coloca esse trecho na afirmativa, sem o ponto de interrogação, como questões resolvidas pela arte conceitual.

No exemplo dado por Noorthoorn, Iran do Espírito Santo causa o “mal-estar” ao qual Rancière se refere... em relação à obra de Kasimir Malevitch, outro artista, seu espectador imaginário/ideal.

A realidade da época, entretanto, é que tal abstração da figura do artista favorecia o artista contemporâneo latino-americano, que tem melhores chances de extrair seu sustento pela profissão emigrando para o mercado de arte americano ou o europeu<sup>414</sup>. Enquanto for taxado “latino-americano”, o artista contemporâneo latino-americano está fadado a ser comercializado em nichos muito reduzidos do mercado de arte mundial<sup>415</sup>. Isso acontece não porque o artista contemporâneo necessariamente seja um apologista dos EUA, mas pelo simples fato de que ele é um profissional liberal que depende da venda de sua arte. Maria Tomaselli certa vez disse que, se fosse curadora “de uma bienal”, ela “faria só oficinas, uma depois da outra, onde os artistas ficariam dois meses – pagos obviamente – produzindo, seja lá o que for, não restritivo a nenhuma técnica, mas produzindo” (apud. MOTTA, 2005. p. 267), pois “Têm (sic) um monte de artistas maravilhosos aqui, pessoas que fazem coisas completamente diferentes do que é mostrado nas Bienais, e que não têm como aparecer, e fazer realmente o trabalho do tamanho que gostariam” (idem. p. 266). Ficam patentes as dificuldades materiais do artista latino-americano confinado à sua região.

Para Iran do Espírito Santo, a comparação feita por Victoria Noorthoorn deve ter sido particularmente útil, visto que ele é representado pela Sean Kelly Gallery, de Nova York, que também representa artistas como Marina Abramovic e Robert Rauschenberg, e sua obra, na definição do crítico de arte Jeffrey Cyphers Wright, consiste em “*continuing a personal aesthetic trajectory of Minimalist, ethereal purity*”, uma vez que ele “*gives form to light, the space created is theoretical, illusory and representational*”<sup>416</sup>.

414 A estratégia pelo menos deu certo para Victoria Noorthoorn: após a VII BAVM, ela seria convidada para curar a 11ª bienal de Lyon (2011). Cabe ressaltar também que, apesar de ter se formado em Buenos Aires (História da Arte), ela conseguiu o título de *Master of Arts* (o equivalente a um mestrado, no sistema brasileiro) na Bard College-NY, em *Curatorial Studies* (Estudos Curatoriais).

415 Ver os sete pontos conclusivos de Frederico Morais, citados no capítulo sobre a II BAVM.

416 WRIGHT, Jeffrey Cyphers. *Solo Show – Iran do Espírito Santo, jun–Aug 2012*. Disponível em: <[http://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=24675](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24675)>. Acesso em: 14 maio 2017.

A abordagem do projeto curatorial da VII BAVM não colocou a figura abstrata do artista no centro apenas nas exposições em si, mas estendeu o seu alcance também no projeto publicitário. Denominando a estratégia de propaganda de “projeto editorial”, a equipe curatorial da VII BAVM suplantou os profissionais de publicidade na produção dos impressos tradicionais da BAVM. Designando o que a organização denominou “curadoria editorial”, o projeto editorial foi estruturado em três eixos: imagem, comunicação e publicações<sup>417</sup>.

Partindo do princípio de que “uma obra de arte pode ser vista a partir de múltiplos níveis de distância e aproximação”, a curadoria criou um sistema que, supostamente, unifica publicidade e arte. A publicidade, portanto, se acopla à arte que, por sua vez, se desmaterializa. Ela se torna, na visão da curadoria, um processo totalizante, que não conhece limites – a obra de arte total, o *Cavalo de Troia*:

A obra chega ao espectador mediada por todos estes marcos pré-definidos. Atuar sobre estas demarcações é fundamental para poder dar a guinada metodológica. Isso se dá em todos os níveis de delimitação e não pode nunca se perder de vista. (Quanto mais distante da obra a delimitação, mais difícil de ser alterada). Os programas têm um papel estratégico – especialmente o Projeto Pedagógico – nestas alterações. Atuam como uma espécie de Cavalo de Troia.<sup>418</sup>

Estes “marcos pré-definidos”, sobre os quais uma “atuação” (dos artistas) é essencial para dar a “guinada metodológica”, significam nada mais nada menos, no caso concreto da VII BAVM, a unificação da publicidade à curadoria de arte – que já havia absorvido, como mencionado, o projeto pedagógico na edição passada. A arte deixa de ser um objeto concreto e passa a ser um processo que reproduz a si mesmo e isso se torna tema do próprio projeto curatorial.

---

417 *Press Kit – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. p. 17.

418 LESCHER, Artur... [et al]. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Trad. de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 148.

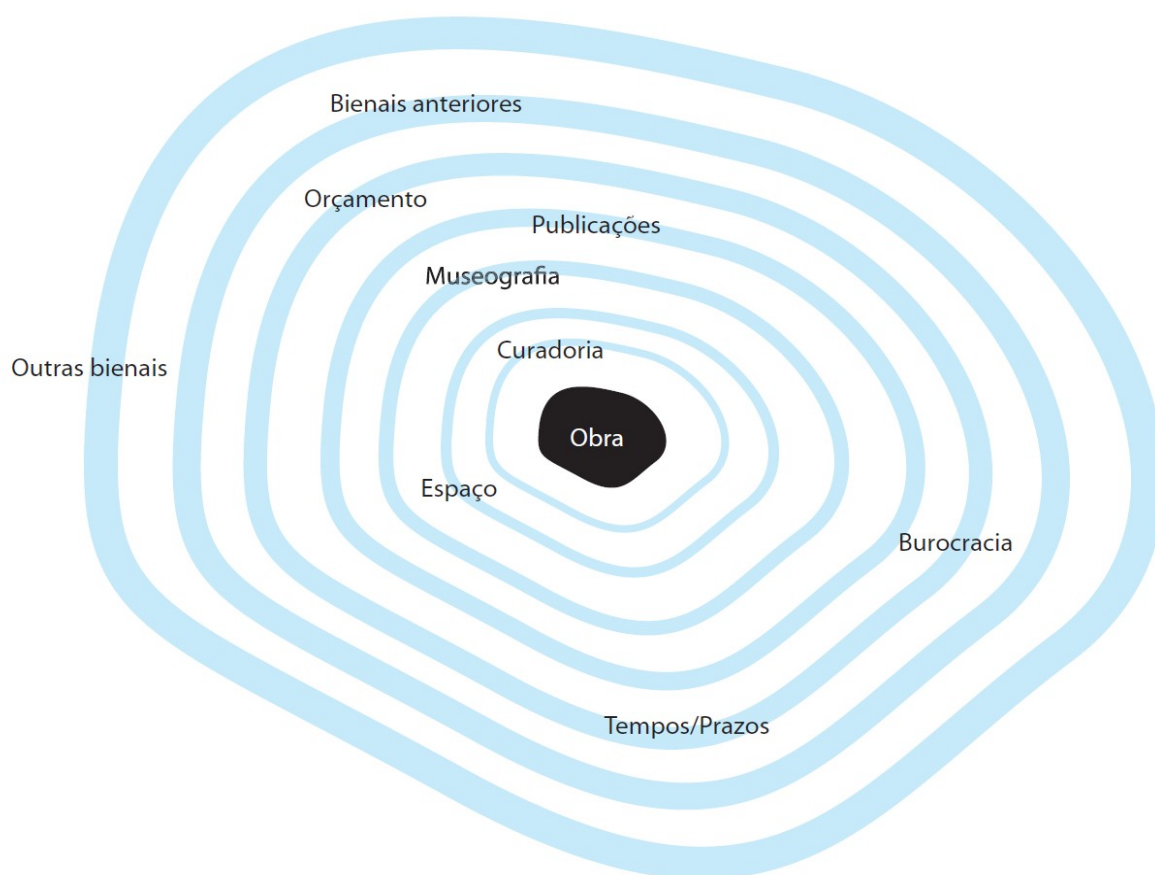


Figura 8: Diagrama da concepção de arte visualizada pela curadoria da VII BAVM. (LESCHER et al, p. 148)

Nesse processo, a obra se torna substância encoberta por vários véus. Ela não se manifesta por si só, mas é mostrada ao público enquanto outra coisa.

A curadoria da VII BAVM leva a lógica do “espaço expositivo” de Fidelis ainda mais longe e expande esse “espaço” não apenas aos saguões do cais do porto, nos quais as exposições da BAVM tradicionalmente ocorrem. Ela se apoderou das ondas de rádio e da publicidade, de modo a popularizar ainda mais as obras de arte expostas. O espectador é tão livre quanto o artista ao formular suas próprias “leituras” e seus próprios conceitos sobre os significados de uma obra de arte. Porém, o artista pode chegar ao espectador antes, através das ondas de rádio e das imagens coloridas dos impressos, condicionado a sua mente antes mesmo de ele botar os pés na exposição ou mesmo caso o “espectador” não quisesse ir à exposição.

Não obstante, tamanha ambição expressa na retórica não passou de hipérbole. Sob a argumentação de que isso evidenciaria “os diferentes níveis de interpretação”<sup>419</sup> de uma obra de arte, o projeto editorial no eixo “publicações” simplesmente adotou um sistema no qual cada tipo de documento seria impresso num formato ISO diferente: os documentos de “difusão, metástase, propagação, multiplicação, expansão, limite difuso” foram impressos no formato A1; as “cartografias, topografias, anatomias, roteiros” foram impressos no formato A2; os documentos do tipo “diário, pedestre, crônica, narrativa, ações” foram impressos no formato A3; os documentos relativos à “obra” propriamente dita foram impressos no formato A4; os documentos sobre o “funcionamento”, no formato A5; e os relativos aos “arquivos e genealogias” no formato A6<sup>420</sup>.

O eixo “comunicação”, que a curadoria editorial afirma substituir o conceito de publicidade pelo de difusão, constituiu essencialmente de um programa de rádio, transmitido para todo o território do Rio Grande do Sul. Tal programa de rádio, de duração de 60 minutos diários durante o período da VII BAVM, foi transmitido em parceria com a Rádio FM Cultura da Fundação Cultural Piratini, do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, e constituiu simplesmente de “uma programação dinâmica, que incorpora performances sonoras, entrevistas, conversas e informações sobre a 7ª Bienal e sobre os avanços do seu projeto pedagógico”<sup>421</sup>. A cocuradora do projeto, Lenora de Barros, afirmou que “a Radiovisual se configura também como um ‘canal aberto’ para uma reflexão, que nos permitirá oferecer ao público algumas respostas imediatas sobre questões atuais relativas à arte e seus desafios no mundo contemporâneo”.<sup>422</sup> A divulgação por rádio já ocorria desde a primeira edição, conforme Frederico Moraes recordou em entrevista.

Por fim, o eixo “imagem” simplesmente quis dizer que a logomarca da VII BAVM foi criada por artistas, e não por publicitários<sup>423</sup>. A tradição anterior, desde a quarta

---

419 *Press Kit – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. p. 17.

420 *Ibidem*.

421 *Ibidem*, p. 19.

422 *Ibidem*, p. 19.

423 *Ibidem*, p. 18.

edição, era a de ou fazer um concurso aberto entre publicitários ou de contratar uma agência publicitária para esse tipo de serviço.

No entanto, essa busca pela internacionalização e modernização imediatas do artista latino-americano acabaria se chocando com a realidade periférica da América Latina. Sob a argumentação de que a bancarrota generalizada de 2008 prejudicou demasiadamente a economia mundial, Jorge Gerdau Johannpeter destacou que a VII BAVM foi realizada mais com base na boa vontade dos patrocinadores e do trabalho duro dos organizadores do que por qualquer determinação das “leis do mercado”:

A realização da 7ª Bienal do Mercosul representa muito mais do que o atendimento dos objetivos da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Sua viabilização e execução, num formato inovador e em meio a uma profunda crise econômica, têm um significado especial de determinação e ousadia de todos os envolvidos.

[...]

Paralela a essa nova proposta de execução, que nos exigiu muito mais atenção e esforço, a crise econômica mundial foi um enorme obstáculo para o alcance dos nossos objetivos, dramatizando nossos orçamentos, cronogramas e planos de ação. O planejamento inicial já não era mais viável e a habilidade de administrar novas realidades de orçamento e prazo levou nossas equipes a um enorme esforço e, ao mesmo tempo, a uma superação única.<sup>424</sup>

Talvez essa tenha sido a verdadeira razão para o tal “distanciamento” dos “modelos tradicionais”.

Apesar de que a crise de 2008 não viesse a afetar a economia brasileira como um todo de forma significativa em termos de PIB nominal (caiu de US\$1,6958 trilhão em 2008 para US\$1,667 trilhão em 2009<sup>425</sup>), a Gerdau – empresa multinacional, com diversos investimentos tanto em plantas ao redor do mundo quanto no mercado financeiro – foi afetada na mesma medida em que o resto do mundo<sup>426</sup>. Ao despertar

---

424 GERDAU JOHANNPETER, Jorge. *Apresentação*. In: LESCHER, Artur... [et al]. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Trad. de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 11.

425 BANCO MUNDIAL. *GDP (current US\$) – Brazil*. Disponível em: <<https://data.worldbank.org/indicador/NY.GDP.MKTP.CD?locations=BR>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

426 *Gerdau: governo gasta como se não houvesse crise*. 11 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/economia/noticias/2008/11/11/gerdau-governo-gasta-como-se-nao-houvesse-crise/>>. Acesso em: 18 maio 2017.



da crise, o lucro líquido (i.e., após impostos) da Gerdau caiu a R\$ 311 milhões no último trimestre de 2008 – uma queda de 67,1% em relação ao último trimestre de 2007. A redução de vendas repentina da Gerdau resultou numa queda de 33,7% da produção de aço em relação ao mesmo período de 2007<sup>427</sup>. Visto que a principal fonte de financiamento da BAVM são as leis de incentivo fiscal (LIC-RS e Lei Rouanet) e que a Gerdau é, historicamente, a principal “doadora” (mecenas) do evento, o orçamento da VII BAVM sofreu um corte de aproximadamente 26,2%: de R\$ 11.792.616,13 em 2007 (até então, o maior orçamento da história da BAVM) para R\$ 8.702.697,03<sup>428</sup> em 2009 – orçamento comparável ao da IV BAVM, realizada em 2003 (sem considerar cotação do real e ajustes monetários).

Os números são ainda mais dramáticos quando se leva em conta que o projeto original da VII BAVM, enviado ao Ministério da Cultura (projeto nº 87710, ref. processo nº 01413.000240/08-81), previa um orçamento de R\$ 17.367.493,21 – quase o dobro do que foi realmente arrecadado. Apenas R\$ 14.776.233,88 foram aprovados para captação de recursos (de imediato, um corte de mais de R\$ 2,5 milhões) e, da quantia aprovada, apenas R\$ 5.102.400,00 foram realmente captados via Lei Rouanet – uma queda de quase dois terços<sup>429</sup>.

A LIC/RS só trouxe R\$ 700.000,00 para os cofres da VII BAVM<sup>430</sup> (processo nº 330/1100-09.2), o que significa que apenas cerca de R\$ 2,9 milhões vieram de outras fontes. Ela não publiciza as fontes da arrecadação, mas sabe-se que o projeto da VII BAVM enviado ao Governo do Rio Grande do Sul foi agraciado com 100% de sua cota, isto é, arrecadou tudo o que foi autorizado a captar, e de fato captou tudo aquilo que requereu no projeto<sup>431</sup>. Mas, via Lei Rouanet, a Gerdau Aços

---

427 *Crise global afeta os resultados de Usiminas e Gerdau*. 20 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2002200917.htm>>. Acesso em: 18 maio 2017.

428 Correspondência pessoal do autor com Volmir Luiz Gilioli, responsável pelo departamento administrativo-financeiro da FBAVM, 29 nov. 2016.

429 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

430 SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www1.lic.rs.gov.br/Consulta-Pesquisa.asp>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

431 *Ibidem*.

Longos (CNPJ nº 07.358.761/0001-69<sup>432</sup>) ainda foi, de longe, a maior mecenas, “doando” R\$ 2.132.000,00, isto é, quase metade do que foi captado pela referida Lei. A Petrobras (Petróleo Brasileiro S.A., CNPJ nº 33.000.167/0001-01) foi a segunda maior mecenas, “doando” R\$ 1.500.000,00. Depois da Petrobrás, nenhum dos outros quinze mecenas doou mais que R\$ 500 mil<sup>433</sup>.

Tais números representam quedas substanciais em relação à edição passada, visto que a VI BAVM teve aprovado valor de R\$ 881.529,94 (dos quais, R\$ 880.000,00 captados) pela LIC-RS (processo nº 2408/1100-06.7)<sup>434</sup>, e captou R\$ 9.550.000,00 dos R\$ 12.600.165,73 aprovados pela Lei Rouanet, na qual a Gerdau Aços Longos (maior mecenas, como de costume) “doou” R\$ 3.038.000,00 – quase 50% a mais do que dois anos depois<sup>a</sup> A Petrobras “doou” R\$ 3.000.000,00, a Alberto Pasqualini – Refap S.A. “doou” R\$ 1.500.000,00 e o Banrisul (Banco do Estado do Rio Grande do Sul) “doou” R\$ 1.000.000,00. A VI BAVM contou com 21 mecenas, quatro a mais do que a VII BAVM<sup>435</sup>.

Havia limitações objetivas a uma verdadeira internacionalização da BAVM: já no ano de inauguração da III BAVM, a curadora adjunta Leonor Amarante disse ao *Estado de São Paulo* que “não há espaço no Brasil para duas grandes bienais de arte. Concorrer com a Bienal de São Paulo pode ser um grande desastre [...] seria preciso um orçamento muito maior para realizar um evento de porte mundial.”<sup>436</sup>

---

432 O Grupo Gerdau tem cinco papéis diferentes comercializados na bolsa de valores: as ações do conglomerado propriamente dito são vendidos na Bolsa de Valores de Nova York (*New York Stock Exchange* – NYSE, código GGB) e na Bolsa de Valores de São Paulo (Bovespa – códigos GGBR3, ordinária, e GGBR4, preferencial). A metalúrgica Gerdau é comercializada num papel diferente, na Bovespa (códigos GOAU3, ordinária, e GOAU4, preferencial).

433 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

434 SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www1.lic.rs.gov.br/Consulta-Pesquisa.asp>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

435 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

436 *Futuro da Bienal do Mercosul é a “latinização”*. Estado de São Paulo, 10 dez. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/futuro-da-bienal-do-mercosul-e-a-latinizacao,20011210p9260>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

## 8.1 – A censura à obra de arte do artista visual Pedro Reyes

A curadoria da VII BAVM ainda foi palco de um episódio embaraçoso. Durante a fase de produção das obras, o artista mexicano Pedro Reyes (mostra *Biografias Coletivas*) foi censurado pela FBAVM por causa do conteúdo da fotonovela que produziu.

Tal fotonovela, intitulada *Surplus Reality*<sup>437</sup> (volume 2), foi produzida seguindo-se à risca as diretrizes da curadoria do evento: cada artista participante da mostra *Biografias Coletivas* deveria escolher um local da América Latina onde, dialogando com a sociedade, deveria produzir uma obra.

Pedro Reyes escolheu um assentamento do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra ou Movimento Sem Terra) na fazenda Southall, em São Gabriel, interior do Rio Grande do Sul. Sua obra é de típica denúncia social e passaria com certa normalidade no meio artístico dos países capitalistas avançados. Mas a elite gaúcha mostrou aquilo que Justo Werlang mais ou menos definiu, em 2006, como sua enraizada falta de sutileza. As censuras ocorreram tanto nas imagens quanto nos textos. Ficou evidente o caráter de classe e os interesses políticos envolvidos:

1. Todas as referências à fazenda Southall foram removidas e substituídas pela palavra “terra”. Assim, para o habitante urbano da grande Porto Alegre, fica a impressão de que o MST é um bando que invade terras sem distinção, e não grandes fazendas improdutivas.
2. A linguagem beligerante da Brigada Militar foi toda substituída por linguagem formal/legalista. Assim, dá a impressão de que a BM agiu com calma e frieza – atributos associados a quem está do lado da justiça e está com a razão.

---

<sup>437</sup> Na verdade, *Surplus Reality* é o título genérico das fotonovelas de Pedro Reyes. O subtítulo dessa edição foi *A Paz não é Passividade*.

3. O termo “reintegração de posse” foi substituído por “ficam intimados para cumprirem a ordem judicial”, esterilizando o caráter de classe da justiça realmente existente.
4. Elton Brum da Silva levou um tiro nas costas e morreu no local. A parte que dizia que um dos trabalhadores foi “atacado” foi removida. O texto foi retrabalhado, com uma descrição mais genérica dos fatos.
5. A foto que encena o tiro nas costas de Elton Brum da Silva foi removida.
6. As fotos do cadáver de Elton Brum da Silva (fotos reais) foram publicadas em baixa resolução.
7. O nome do próprio Elton Brum da Silva foi censurado, trocado pelo nome “Fábio da Silva”. Na época, o caso ganhou alguma publicidade, e o MST formalmente acusou a Governadora do Rio Grande do Sul, Yeda Crusius, pelo seu assassinato<sup>438</sup>. A troca do nome de Elton Brum, no caso, cumpriu uma dupla função: deu um caráter fantasioso à fotonovela de Reyes (basicamente matando a obra, visto que a intenção artística de sua fotonovela é narrar um fato da maneira que ele ocorreu<sup>439</sup>) e desassociar o nome de Yeda Crusius (que participou da abertura da VII BAVM e assinou um texto de abertura do catálogo) a uma publicidade negativa.
8. Por fim, a contracapa foi removida por completo. Ela incluía um texto justificativo do artista sobre a obra e um *fac simile* de um panfleto, de linguagem bestial, clamando pelo literal extermínio dos membros do MST em

---

438 PONT, Clarissa. *Sem terra é executado com tiro nas costas pela polícia gaúcha*. 21 ago. 2009. Disponível em: [http://cartamaior.com.br/detalhelprimir.cfm?conteudo\\_id=15299&flag\\_destaque\\_longo\\_curto=C](http://cartamaior.com.br/detalhelprimir.cfm?conteudo_id=15299&flag_destaque_longo_curto=C). Acesso em: 10 mar. 2016.

439 Entrevista de Camilo Yañez a Pedro Reyes, out. 2009. In: LESCHER, Artur... [et al]. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Trad. Gabriela Petit et al. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 96.

São Gabriel<sup>440</sup>. Estava assinado em nome do “povo de São Gabriel”, mas, na verdade, foi produzido pelos fazendeiros da região.

Presumivelmente, o caráter das obras expostas numa exposição temporária qualquer é decidido pelo cliente, por métodos indiretos: a demanda define a oferta. No entanto, a abordagem mais livre da proposta da curadoria da VII BAVM propiciou o episódio de Pedro Reyes, que passou por entre as rachaduras do sistema. A censura direta só pode ter sido, portanto, manobra providencial da curadoria que, a julgar pela documentação disponível, não se manifestou.

Assim, como se não bastasse a diferença de escala econômica entre São Paulo e Porto Alegre, Noorthoorn e Yáñez ainda presenciaram uma demonstração prática dos limites da “regionalização” da arte contemporânea impostos pelo subdesenvolvimento da periferia do sistema. A “era pedagógica” se revelaria cada vez mais ser uma “era anti-latino-americana”.

---

440 O panfleto chama os membros do MST de “ratos”, “escória humana”, “pés deformados”, “o que de pior existe no seio da sociedade”, “bêbados”, “ralé”, “vagabundos”, “mendigos de aluguel” e “massa podre, manipulada por meia dúzia de covardes que se escondem atrás de estrelinhas no peito” (insinuando que o MST é massa de manobra do PT), que trazem “o roubo, a violência, o estupro e a morte”. Convoca o “gabrielense amigo” a 1) para quem tem avião agrícola, pulverizar “a [sic] noite 100 litros de gasolina em voo rasante sobre o acampamento de lona dos ratos” porque “sempre haverá uma vela acesa para terminar o serviço e liquidar com todos eles”, 2) para quem vive em terras adjacentes ao assentamento, envenenar a água dos membros do MST com remédio de banhar gado e 3) para quem tem uma arma calibre 22, atirar contra o acampamento de dentro de seu carro, “o mais longe possível”, pois “a bala atinge o alvo mesmo há [sic] 1200 metros de distância”.

## 9 – VIII BAVM (2011): a “bienal da desglobalização”

A preocupação com a crise de 2008 logo se dissipou após saírem os dados da economia brasileira de 2010: após uma queda quase insignificante, de US\$1,6958 trilhão (2008) para US\$1,667 trilhão (2009), o PIB nominal voltaria a crescer em ritmo acelerado, chegando ao patamar dos US\$ 2,2089 trilhões<sup>441</sup>. Essa tendência continuaria em 2011 – ano de inauguração da VIII BAVM – ocasião na qual o PIB nominal brasileiro ainda cresceria um pouco mais, até chegar aos US\$ 2,6146 trilhões – até os dias de hoje o maior patamar da história do país<sup>442</sup>. A profecia de Lula, que disse em carreta em São Bernardo do Campo para a campanha eleitoral municipal do Partido dos Trabalhadores de 2008 (4 de outubro), que “lá (nos EUA), ela é um *tsunami*; aqui, se ela chegar, vai chegar uma marolinha que não dá nem para esquiara”<sup>443</sup> se concretizaria<sup>444</sup> – pelo menos até aquele momento<sup>445</sup>.

O lucro da Gerdau se recuperou rapidamente. No primeiro trimestre de 2010, ele cresceu a uma taxa anualizada<sup>446</sup> de 1.537%<sup>447</sup>. Essa taxa de lucro só não foi maior porque, nesse mesmo período, o real se desvalorizou demasiadamente frente ao dólar, o que fez com que o lucro de seu setor financeiro no Brasil (excluindo o setor dos aços especiais) caísse 29% em relação ao primeiro trimestre de 2009. A produção de aço bruto no Brasil quase dobrou nesse período, de 879 mil toneladas para 1,68 milhão<sup>448</sup>.

441 BANCO MUNDIAL. *GDP (current US\$) – Brazil*. Disponível em: <<https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD?locations=BR>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

442 Ibidem.

443 GALHARDO, Ricardo. *Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será 'marolinha'*. 04 out. 2008. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

444 *Lula acertou ao falar que crise era 'marolinha', diz 'Le Monde'*. 17 set. 2009. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,lula-acertou-ao-falar-que-crise-era-marolinha-diz-le-monde,436390>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

445 *Marolinha de Lula virou uma “onda”, diz Dilma sobre crise*. 12 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/economia/marolinha-de-lula-virou-uma-onda-diz-dilma-sobre-crise-dhs71knawbhf7sn0bi9a5thad>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

446 Isto é, em relação ao primeiro trimestre de 2009.

447 *Lucro da Gerdau cresce mais de 1.000% no primeiro trimestre*. 06 maio 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/economia/lucro-da-gerdau-cresce-mais-de-1000-no-primeiro-trimestre-02dvt6erujm1twfusj8e86z2>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

448 Ibidem.

Essa conjuntura acabou beneficiando o financiamento da BAVM, não obstante a desvalorização do real. Visto que a Lei Rouanet calcula o dinheiro que pode ser isento sobre o lucro e que a principal mecenas do evento é a Gerdau Aços Longos<sup>449</sup> (cujo lucro não foi afetado pela desvalorização do real), o financiamento da VIII BAVM pôde voltar aos patamares de 2005 a 2007. De fato, o orçamento disponível para a VIII BAVM foi de R\$ 12.410.384,62 – até a 10ª edição, o maior da história do evento em termos nominais<sup>450</sup>. A arrecadação via LIC-RS cresceu quase sete vezes em relação à VII BAVM, de R\$ 700.00,00 para R\$ 4.620.198,28<sup>451</sup>.

Lula viria a eleger a sua sucessora, a mineira radicada no Rio Grande do Sul Dilma Vana Rousseff, em outubro de 2010. Como já mencionado, o PIB do Brasil se recuperaria rapidamente no biênio 2010-2011, enquanto as economias dos países capitalistas centrais agonizavam numa depressão econômica<sup>452</sup>. Durante boa parte de 2011, Dilma Rousseff continuaria a tendência do segundo mandato de Lula e inflexionaria ainda mais para o lado esquerdo do espectro político brasileiro da época, num processo que viria a culminar na “batalha do *spread*”<sup>453</sup>. Sua política, que André Singer definiu como “desenvolvimentista”, rendeu a ela uma taxa de aprovação do público de 64% no período de 2011-12<sup>454</sup> (que chegaria a 79% no primeiro trimestre de 2013, maior que de Lula e Fernando Henrique Cardoso<sup>455</sup>).

---

449 A Gerdau já financiou a BAVM através de diversos CNPJs, mas geralmente ou com o da Gerdau S.A. ou com o da Gerdau Aços Longos S.A. Para a VIII BAVM, a Gerdau Aços Especiais S.A. entraria, através da Lei Rouanet, com R\$ 475.000,00 – de longe a maior “doação” de sua história (ela só havia contribuído duas outras vezes: na VI BAVM, quando “doou” R\$ 37.000,00, e na V BAVM, quando “doou” R\$ 270.000,00). Somando todas as filiais, subsidiárias *et al*, a Gerdau foi a maior mecenas da VIII BAVM, com R\$ 2.672.000,00 (MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.). O total captado via Lei Rouanet para esta edição foi de R\$ 6.937.700,00.

450 Correspondência pessoal do autor com Volmir Luiz Gilioli, responsável pelo departamento administrativo-financeiro da FBAVM, 29 nov. 2016.

451 SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www1.lic.rs.gov.br/Consulta-Pesquisa.asp>>. Acesso em: 26 jun. 2017. A LIC-RS não divulga, publicamente, seus “mecenas”.

452 Ver ROBERTS, Michael. *The Long Depression*. Chicago: Haymarket Books, 2016.

453 SINGER, André. *Cutucando Onças com Varas Curtas*. In: *Novos Estudos*, nº 2, jul. 2015. p. 43-71.

454 *Ibidem*. p. 43-4.

455 CAMPANERUT, Camila. *Dilma é aprovada por 79% e supera Lula e FHC, diz CNI/Ibope*. 19 mar. 2013. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2013/03/19/dilma-cni-ibope.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2017

A situação econômica mundial pós-2009 ainda alimentou a euforia sobre os BRICS<sup>456</sup>, termo cunhado em 2001 pelo banqueiro Jim O'Neill, do Goldman Sachs, para designar o grupo dos países de economia emergente que ele julgou ser o futuro do crescimento global no longo prazo<sup>457</sup>. Com a crise de 2008 e a observação de que os BRICS passaram praticamente incólumes pela recessão de 2009, o termo foi reciclado e inserido no cenário geopolítico e econômico mundiais: em 16 de junho de 2009 houve o primeiro encontro formal do grupo, em Ecaterimburgo, na Rússia<sup>458</sup>; em 24 de dezembro de 2010, a África do Sul entrou no grupo, que passou a ser designado pelo seu acrônimo atual<sup>459</sup>.

Nesse cenário econômico mundial – onde os BRICS estavam na moda e os países capitalistas centrais estavam em baixa – não foi de se estranhar que o curador-geral escolhido para a VIII BAVM, o colombiano José Roca, tivesse um perfil localista. Mas o fator que, provavelmente, mais influenciou na contratação de José Roca pela direção da FBAVM foi o escândalo propiciado por uma coluna publicada no jornal *Zero Hora* (o de maior circulação no Estado) em 25 de outubro de 2009 pelo historiador e colunista Voltaire Shilling, na ocasião da realização da VII BAVM.

Nessa coluna, Shilling quebrou diversos tabus do “mundo da arte”, ao insinuar que Marcel Duchamp era uma farsa e que os artistas contemporâneos, enquanto seus discípulos indiretos, também o são. Também vitimou a população porto-alegrense, afirmando que as obras públicas daquela edição eram esteticamente horríveis e deveriam ser removidas da cidade<sup>460</sup>.

Sua pequena coluna, incluída na seção de tema para debate, localizada na parte inferior direita do caderno ilustrado do *Zero Hora*, talvez tivesse passado despercebida – não fosse o fato de que ela instigou uma forte reação de diversos

---

456 Acrônimo para Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul.

457 O'NEILL, Jim. *Building Better Global Economic BRICs*. Goldman Sachs, Global Economic Paper No 66, 30 nov. 2001.

458 *Nations eye stable reserve system*. 16 jun. 2009. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/8102216.stm>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

459 SMITH, Jack A. *BRIC becomes BRICS: Changes on the Geopolitical Chessboard*. 21 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.foreignpolicyjournal.com/2011/01/21/bric-becomes-brics-changes-on-the-geopolitical-chessboard/2/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

460 SHILLING, Voltaire. *A Capital das Monstruosidades*. Zero Hora, 25 out. 2009. p. 15.



intelectuais gaúchos e leitores do jornal. Como se não bastasse, muitos acabaram concordando com Shilling<sup>461</sup>. A colunista e blogueira do *Zero Hora* e *clicRBS*, Rosane de Oliveira – que não é da área da cultura – publicou no mesmo dia uma resposta à coluna de Shilling, dizendo que concordava “com ele da primeira à última linha”, pois “pode ser só limitação minha, mas a arte que me comove está nos pequenos e grandes museus do mundo, a começar pelo nosso Margs, e não nessas instalações bizarras”. Ainda afirmou que discordava “da ideia de que tudo o que provoca algum tipo de emoção, positiva ou negativa, seja arte” e que “é bom que tenhamos uma Bienal do Mercosul em Porto Alegre, para ver o que está sendo produzido no mundo da arte moderna, mas sem o compromisso de enfeiar os parques e praças com obras que Voltaire definiu como um atentado estético”<sup>462</sup>.

O momento mais agudo veio depois, quando o vereador Bernardino Vendruscolo (PMDB) entrou com o PLL nº 237/9 (ref. proc. nº 5283/9) em 4 de novembro de 2009, que daria, caso fosse aprovado na Câmara, poder aos vereadores de, efetivamente, determinar quais monumentos poderiam ou não ficar em território porto-alegrense. Nele constava que qualquer obra de arte que não fosse “de pequeno porte” só poderia ser instalada na cidade por meio de Lei (Art. 1º)<sup>463</sup>.

Por volta de abril de 2010, o projeto começou a circular na imprensa, e o próprio Shilling defendeu o projeto, justificando que “eu não sei qual é o critério existente na prefeitura para selecionar as obras. Ninguém sabe.”<sup>464</sup> A própria justificativa anexa para a criação da PLL cita o artigo de Voltaire Shilling como principal causa da reflexão do vereador e, em 19 de abril de 2010, a diretoria da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, através de seu presidente, André

---

461 VERAS, Eduardo. *Arte na berlinda: A celeuma do ano – Artigo de Voltaire Schilling cria polêmica sobre a arte na Capital*. *Zero Hora*. 05 dez. 2009. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/12/arte-na-berlinda-a-celeuma-do-ano-2738747.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

462 OLIVEIRA, Rosane. *Sobre arte e monstruosidades*. 25 out. 2009. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC.blog.BlogDataServer.getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt&section=Blogs&post=240959&blog=218&coldir=1&topo=3951.dwt>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

463 O PLL está disponível em: <<http://projetos.camarapoa.rs.gov.br/processos/104541>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

464 MOREIRA, Carlos André. *Capital poderá ter lei para obras de arte*. 21 de abril de 2010. Disponível em: <<http://cmcpoa.blogspot.com.br/2010/04/capital-podera-ter-lei-para-obras-de.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

Venzon, publicou uma moção de repúdio à PLL nº 237/9, acusando Vendruscolo de tentativa de censura (ao que parece, ele não reparou no caso explícito de censura de Reyes, na edição anterior) e Shilling de fazer um “desserviço a [sic] cultura e a arte no estado do Rio Grande do Sul”<sup>465</sup>.

O PLL nº 237/9 foi aprovado pela CCJ (Comissão de Constituição e Justiça) em 23 de abril de 2010, pela CUTHAB (Comissão de Urbanização, Transporte e Habitação) em 21 de maio de 2010 e reprovado pela CECE (Comissão de Educação, Cultura, Esporte e Juventude) em 25 de março de 2011<sup>466</sup>. Nunca foi à votação. Mesmo assim, pela primeira vez na história da BAVM o povo porto-alegrense ergueu-se contra as próprias fundações da arte contemporânea, e o evento viu um tipo de crítica que ia além dos debates estritamente acadêmicos, corporativistas e esotéricos típicos da arte visual contemporânea. É de se conjecturar que o episódio de Voltaire Shilling tenha despertado certa preocupação da FBAVM, que, por sua vez, inevitavelmente deve ter se exigido uma posição do curador-geral, José Roca, que arguiu:

Muitas bienais são intrinsecamente boas em sua qualidade curatorial, mas resultam em um fracasso em termos de como são (ou não) recebidas por seu público natural. A intenção desta proposta é imbricar-se profundamente no tecido social e artístico de Porto Alegre e região para construir um projeto que gere um profundo sentimento de pertencimento, sem menosprezar a qualidade artística nem renunciar a um olhar cosmopolita que ultrapasse as fronteiras do Brasil e do subcontinente e que consolide uma presença permanente e contínua, na cena artística da cidade, uma vez terminada a Bienal.<sup>467</sup>

José Roca não apenas se refere à própria BAVM, mas também, especificamente, às bienais de Sevilha e Valência (Espanha), que ele cita em nota de rodapé no trecho supracitado.

---

465 ASSOCIAÇÃO RIOGRANDENSE DE ARTES PLÁSTICAS FRANCISCO LISBOA. *Moção de repúdio*. abr. 2010. Disponível em: <<http://chicolisboa.com.br/2010/04/mocao-de-repudio/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

466 O argumento da CECE contra o PLL nº 237/9 foi curioso: “não cabe aos vereadores a determinação dos conceitos da estética das obras, uma vez que a classe artística e os órgãos da área devem ter autonomia para gerirem e serem parte ativa dessas decisões”.

467 ROCA, José. *8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de geopoética*. In ROCA, José (org.). *8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de geopoética: catálogo*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 12.

A Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha (*Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla* – BIACS) foi inaugurada em 2004, na cidade homônima, após quatro anos de preparação<sup>468</sup>. Idealizada pela galerista internacionalmente reconhecida e uma das fundadoras da feira de arte ARCO (Madrid), Juana de Aizpuru (natural de Sevilha e cuja galeria também ficava na cidade), e pelo consagrado curador suíço Harald Szeemann (curador da primeira edição, e, logo antes, curador das duas últimas edições da Bienal de Veneza), a BIACS foi projetada para ser uma bienal de grande porte e internacionalmente reconhecida, no patamar das bienais de Veneza, Istambul e São Paulo, elevando Sevilha ao status de cidade do “circuito internacional das artes”<sup>469</sup>. Para a manutenção da BIACS, foi criada uma fundação *ad hoc*, nos modelos tradicionais das bienais de arte: a Fundação BIACS (*Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*)<sup>470</sup>.

As coisas começaram a ruir para a BIACS logo na primeira edição (BIACS1), quando, em 22 de março de 2005 (cerca de três meses após o término da primeira BIACS) Juana de Aizpuru pediu demissão da direção da BIACS por desacordos com o presidente da Fundação, Francisco Franco, e outros membros da Comissão Executiva<sup>471</sup>. A fonte principal da discórdia entre Juana de Aizpuru e Francisco Franco estava na fonte de financiamento, pois Aizpuru idealizou a BIACS como um evento financiado 100% por fontes privadas<sup>472</sup>. Em janeiro de 2005, Franco declarou na imprensa que a BIACS precisaria pedir dinheiro público se quisesse sobreviver: a primeira BIACS recebeu um público píffio, de cerca de 40.000 visitantes<sup>473</sup>. Sevilha tinha uma população de cerca de 700 mil em 2004, o que colocava a BIACS abaixo até mesmo da BAVM.

---

468 MOLINA, Margot. *Szeemann dirigirá la primera Bienal Internacional de Arte de Sevilla en 2004*. 28 maio 2003. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2003/05/28/andalucia/1054074143\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/05/28/andalucia/1054074143_850215.html)>. Acesso em: 09 jun. 2017.

469 Ibidem.

470 Ibidem.

471 *De Aizpuru dimite como directora de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla*. 24 mar. 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/03/24/andalucia/1111620137\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/03/24/andalucia/1111620137_850215.html)>. Acesso em: 09 jun. 2017. Aizpuru continuou, no entanto, como “presidente de honra” da Fundação BIACS.

472 Ibidem.

473 Ibidem.

O problema maior, no entanto, estava no fato de que, ao contrário do Brasil (que conta com a Lei Rouanet), os governos de Sevilha e Andaluzia não garantiam a sustentação da BIACS com dinheiro público. Francisco Franco teve que pedir um empréstimo na praça de € 600.000,00 – a ser quitado em oito anos – apenas para equilibrar as contas, mesmo contando com apoio de 26 empresas privadas diferentes. O governo até entraria com ajuda financeira, mas em troca de poder efetivo na instituição<sup>474</sup>.

Como se não bastasse, Harald Szeemann viria a falecer em fevereiro de 2005, de modo que a BIACS1 foi o seu último trabalho. Sem as duas figuras que conferiam algum prestígio ao evento e sem dinheiro, foi questão de tempo até que a BIACS viesse a desmilinguir.

Mesmo quando Szeemann era curador, porém, a BIACS não enganava ninguém. Paralelo ao calvário financeiro, a BIACS encontrou resistência organizada pela *Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales* (PRPC), formada às vésperas da BIACS1, em junho de 2004. Composta por artistas e produtores culturais sevilhanos, a PRPC fez fortes e contundentes críticas à BIACS desde o início.<sup>475</sup>

A conta finalmente viria em setembro de 2012, quando a Fundação BIACS entrou num concurso de credores. Sua dívida já amontoava o total de € 2,3 milhões, sobre um patrimônio de apenas € 875 mil<sup>476</sup>.

A Bienal de Valência (2001-2007) teve destino semelhante, embora tenha iniciado o percurso no sentido contrário. Uma criação do governo do PP (Partido Popular), que então governava Valência, a Bienal nasceu enquanto política pública da *Generalitat de Valencia* (Governo de Valência)<sup>477</sup>.

---

474 Ibidem.

475 PRPC. *¿otra ¿BIACS? es posible! Reflexiones sobre políticas culturales*. In: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 55, out. 2005, p. 6-29. *Contrapuntos de la PRPC sobre la BIACS*. 7 set. 2006. Disponível em: <<http://archive.is/vgXUz>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

476 PEREIRA, M. J. *La Fiscalía pide dos años de inhabilitación para catorce patronos de la BIACS*. *ABC de Sevilla*, 24 set. 2015. Disponível em: <<http://sevilla.abc.es/sevilla/20150924/sevi-biacs-fiscalia-concurso-201509232207.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

477 BONO, Ferran. *La Bienal ya no es la niña mimada*. 05 abr. 2007. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2007/04/05/cultura/1175724004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/04/05/cultura/1175724004_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

Visto que nunca houve abertura de processo judicial, muito menos uma condenação, é difícil precisar o que houve na Bienal de Valência. No entanto, investigações e acusações das deputadas socialistas Isabel Escudero e Ana Noguera deram evidências circunstanciais de que esse evento, em teoria público, na prática surgiu como um embuste para enriquecer o empresário do ramo do *marketing* Luigi Settembrini. Ele teria conspirado com a secretária de Cultura Consuelo Ciscar (futura diretora do IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna) e, provavelmente, com os presidentes do conselho de Cultura de Valência Eduardo Zaplana (na época da sua idealização e primeira edição, em 2001) e Francisco de Camps, bem como dois de seus subordinados, os conselheiros de Cultura Esteban González Pons (até meados de 2004) e Alejandro Font de Mora. A empresa de Settembrini – a Cultural Engineering Limited, sediada em Londres – produziu todas as três edições do evento e tinha contrato que garantia fidelidade do evento para a sua empresa, com direito a multa por quebra de contrato<sup>478</sup>.

Nesse esquema, o dinheiro público destinado à cultura de Valência era canalizado para a empresa de Settembrini, enquanto Ciscar esbanjava dinheiro público com mimos como viagens internacionais de caráter mais turístico do que político<sup>479</sup>. O esquema também envolvia outros políticos do PP de Valência e consistia em superfaturamento e fraude contábil. A segunda edição da bienal acabou custando entre três a quatro vezes o orçamento inicial<sup>480</sup>. Ao contrário de outras bienais, Settembrini parecia ter cadeira cativa no posto de diretor. O conselheiro de cultura da época, Alejandro Font de Mora, também parecia estar a par do esquema e, em 2004, fraudou o número de visitantes da II Bienal de Valência, ao afirmar que ela recebeu 725 mil visitantes<sup>481</sup> – quase a totalidade da população da cidade, que era de 780.653<sup>482</sup> – mesmo frente ao fato de que apenas 8 mil entradas foram

---

478 Ibidem.

479 *La II Bienal de Valencia sólo vendió 8.000 entradas, aunque según el Consell tuvo 725.000 visitantes.* 14 nov. 2004. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

480 Ibidem.

481 Ibidem.

482 INE (Instituto Nacional de Estadística). Disponível em: <<http://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2903>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

vendas<sup>483</sup>. Perdendo a noção do ridículo, Font de Mora ainda disse que era ilegítimo e uma “*estafa intelectual*” exigir do mundo cultural resultados concretos, visto que seria impossível calcular o intangível<sup>484</sup>.

A exemplo da BIACS, no entanto, a Bienal de Valência também não recebeu dinheiro público a fundo perdido, acumulando dívidas crescentes. Durante a troca de mandato, Valência teve que cortar o orçamento para a terceira edição para € 2,7 milhões<sup>485</sup>, quando o presidente do *Consell de Cultura de Valencia* mandou Font de Mora conter os gastos com a bienal, pois o foco tinha se voltado, a partir de 2005, para a construção do *Palau de les Arts*, um teatro de ópera que também seria superfaturado<sup>486</sup>.

Após o corte de gastos e a reformulação do formato da Bienal de Valência para a quarta edição – que virou a Bienal de São Paulo-Valência<sup>487</sup> – o contrato com Settembrini foi quebrado<sup>488</sup> e a Bienal de Valência foi *de facto* extinta. Numa espécie de epitáfio antecipado, a deputada socialista Ana Noguera publicou um artigo no *El País*, afirmando que Valência foi:

[...] una bienal que no ha servido para nada, que escandaliza a la gente de la cultura, que nos ha costado lo que no pueden confesar, y que además se hizo atendiendo los caprichos, enfados, y pretensiones de una señora llamada Consuelo que encontró en

---

483 *La II Bienal de Valencia sólo vendió 8.000 entradas, aunque según el Consell tuvo 725.000 visitantes.* 14 nov. 2004. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

484 *Ibidem.*

485 CRESPO, Miguel. *La Bienal más austera y com menos patrocinadores.* s/d. Disponível em: <<http://mural.uv.es/micres/doc1.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

486 BONO, Ferran. *Cultura, a golpe de talonario.* 29 jan. 2007. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2007/01/29/cvalenciana/1170101893\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/29/cvalenciana/1170101893_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017. BONO, Ferran. *El sobrecoste del Palau de les Arts supera el 261% em 2004 y Ciegsa incrementa sus pérdidas un 63%.* 23 dez. 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/12/23/cvalenciana/1135369084\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/23/cvalenciana/1135369084_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

487 BONO, Ferran. *Cultura reconvierte la Bienal de Valencia en un encuentro con la Bienal de São Paulo.* 19 jan. 2006. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2006/01/19/cvalenciana/1137701893\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/19/cvalenciana/1137701893_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

488 BONO, Ferran. *Settembrini afirma que es rico de cuna y que no necesita el millón que reclama a Cultura por la Bienal.* 30 jan. 2007. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2007/01/30/cvalenciana/1170188294\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/01/30/cvalenciana/1170188294_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017. nota-se, com essa matéria, que a separação foi litigiosa.

Eduardo Zaplana su compañero de viaje para tales desmanes y despropósitos. Eso sí, todo bien cubierto de opacidad, chanchullos e irregularidades en contrataciones, para que así alguno pudiera hacer el "agostini" a costa del erario público valenciano.<sup>489</sup>

Roca ainda não estava a completamente a par do destino derradeiro da BIACS, embora ele provavelmente já pudesse prevê-lo. Porto Alegre já havia tido as suas escaramuças com a comunidade artística local – primeiro com a “expulsão” de seus representantes da FBAVM, depois com o bloqueio da homenagem a Iberê Camargo por Frederico Moraes, depois com os artistas novamente (pela falta de representação) e, finalmente, com o próprio público porto-alegrense, “liderado” por Voltaire Shilling.

Para ele, essas bienais eram casos ilustrativos do que acontece quando uma bienal – por mais internacional que seja – ignora sua população local que, efetivamente (talvez com exceção da de Veneza), sustenta o evento: poderia ser questão de tempo até que o povo de Porto Alegre se rebelasse e o dinheiro da LIC/RS fosse cortado, ferindo de morte a BAVM. Roca implicou, para todos os fins práticos e em linguagem curatorial, que garantir o consenso local era essencial.

Sob o título *Ensaio de geopoética*, a VIII BAVM teve como tema a geografia. Mais especificamente, a cidade de Porto Alegre e o estado do Rio Grande do Sul. Sua *rationale* foi:

A Bienal do Mercosul teve, desde o início, uma vocação latino-americana e um perfil internacional. Se entendermos a Bienal como um projeto de política cultural de longo prazo, é lógico que sua estratégia inicial de posicionamento tenha se dado de fora para dentro. Uma vez conquistado esse posicionamento internacional, é o momento propício para intensificar a relação com o meio local, particularmente com a cena artística brasileira, a da região e a de Porto Alegre. Essa é uma das intenções centrais da proposta curatorial da 8ª Bienal.

[...]

Em meu próprio trabalho como curador venho tentando repensar o modelo Bienal, para que possa ser adaptado às condições locais e que seja mais efetivo em ativar a cena do lugar em que se realize. Nesse sentido, a identificação do público ao qual é dirigida uma

---

489 NOGUERA, Ana. *Una bienal en sequía*. 18 set. 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/09/18/cvalenciana/1127071096\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/18/cvalenciana/1127071096_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.



bienal deve ser a base que orienta a formulação do projeto. Também tenho insistido na necessidade de que, mais além do evento importante e de qualidade que anima uma cidade por um intenso, embora curto, período de tempo, uma bienal deve contribuir para criar uma infraestrutura cultural local, propondo formas de permanecer como um ativador importante da cena local nos períodos em que não há evento.<sup>490</sup>

Esse trecho é especialmente revelador, pois praticamente não deixa dúvidas de que essa curadoria foi pensada especificamente para lidar com o protesto desencadeado por Voltaire Shilling, já que a VI BAVM aparentemente foi sucesso de crítica especializada e a VII BAVM indubitavelmente teve uma temática “internacional”. A menção de que já tinha experiência com eventos que lidam com o “local” sugere que a Diretoria Executiva o escolheu exatamente por esse motivo.

Com base na contradição entre local e internacional, Roca traça o seu projeto curatorial da seguinte forma:

[...] a 8ª Bienal do Mercosul está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. Esses argumentos serão articulados na forma de estratégias de ativação, e não apenas como eixos temáticos. O título *Ensaio de geopoética* faz alusão ao seguinte:

- às diferentes formas com que as noções de localidade, território, mapeamento e fronteira são abordadas pelos artistas contemporâneos;
- ao Mercosul como construção geopolítica, e outras organizações supranacionais regionais;
- à cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte.<sup>491</sup>

Para trazer Porto Alegre ao centro dessa relação local/global, José Roca reciclou o conceito da “estética do frio”, do cantor e escritor Vitor Ramil (2004), segundo a qual, por razões puramente climáticas, a cultura do Sul do Brasil é mais semelhante à arte argentina e uruguaia do que à cultura do resto do país. Essa manobra conceitual (i.e., estetização de uma questão política) – com clara intenção de inserir mais artistas gaúchos na BAVM – se deu apesar do reconhecimento por Roca de que “com a internacionalização das referências que se tem tido nas últimas décadas, o

---

490 ROCA, José. *8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de geopoética*. In: ROCA, José (org.). *8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de geopoética: catálogo*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 11-12.

491 *Ibidem*, p. 12.



que chamamos de ‘arte contemporânea’ tende a se apresentar como um campo homogêneo em suas linguagens e, inclusive, temáticas” e :

[...] é indubitável que a circunstância local continua tendo um peso específico como contexto de produção na arte; como dizia o crítico Calvin Tomkins: “Agora que a arte contemporânea se converteu em uma empresa global, tendemos a esquecer que ainda existem alguns redutos de diferença regional”<sup>492</sup>.

Ficou então acordado que “nossa busca não foi um gesto de ‘ação afirmativa artística’, de inclusão das regiões ou de uma política de cotas de participação proporcional, mas um interesse sincero em entender onde estávamos trabalhando e qual era o contexto que nos acolhia.”<sup>493</sup>

Ao que parece, tal “interesse sincero” fazia parte de uma teoria muito mais abrangente. José Roca sistematizou seu plano de curadoria em vinte pontos, numa espécie de manifesto artístico intitulado “[duo]decálogo”, publicado no catálogo da VIII BAVM<sup>494</sup>. Nele afirma que, na curadoria de arte, “não há parâmetros aplicáveis a todos os casos, apenas intenções e anseios” (ponto 1), que “a curadoria cria uma ficção a partir desses fragmentos [de um conceito]” (ponto 2) e por isso que “se eu quero ler vou à biblioteca, onde posso informar-me em profundidade e, além disso, não preciso fazê-lo de pé” (ponto 3). Daí que:

Se eu quiser fazer uma pesquisa, vou igualmente à biblioteca. Os arquivos, no contexto expositivo, ou tornam-se pura imagem (o que às vezes está certo, embora não ter acesso aos documentos seja frustrante), ou tornam-se pura retórica curatorial (o que está errado e também é frustrante).<sup>495</sup>

Com isso, fica colocada a oposição entre museu e bienal:

O museu, baseado na ortodoxia da História da Arte, aspira à verdade. A Bienal não tem os pés plantados numa montanha de fatos, é pura especulação. Não busquemos a Verdade, apenas as belas meias-verdades, ou mentiras com aparência de álibis: verossímeis, úteis e enfeitadas por um véu de suspeita.<sup>496</sup>

---

492 Ibidem, p. 46.

493 Ibidem, p. 46.

494 ROCA, José, *[duo]decálogo*. In: ROCA, José (org.). *8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de geopoética: catálogo*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 18-21.

495 Ibidem, p. 18.

496 Ibidem, p. 19.

Livre da “verdade”, a bienal encontra-se igualmente livre de quaisquer responsabilidades:

Toda bienal é, de antemão, uma batalha perdida, pois é impossível incluir todos os países, todas as regiões, todos os meios, todas as orientações sexuais, todas as etnias etc. Não importa o que se faça, sempre alguém fica de fora. Partindo dessa impossibilidade ontológica, aspira-se a um belo fracasso: fracasso que, como bem apontava Harald Szeemann, é uma das dimensões poéticas da arte. Apollinaire dizia que o que a arquitetura deveria pretender era dar ao tempo uma bela ruína...<sup>497</sup>

Isso significa que, mesmo no terreno do imaginário, o curador não é apenas à prova de erros: está acima do certo e errado. Por sinal, Harald Szeemann – o já mencionado curador da Bienal de Sevilha de 2004 – é creditado por transformar a curadoria de arte numa forma de arte propriamente dita, após a exposição no Kunsthalle Bern em 1969<sup>498</sup>.

Então, para José Roca, não é nenhuma contradição que, apesar de não ter nenhum compromisso com a verdade, “a arte é, em si mesma, uma instância de conhecimento que nem sempre passa pelo racional: também se aprende com os sentidos” (ponto 17) e que, ao mesmo tempo em que a bienal não é um museu, “pode, sim, cumprir um papel muito importante na educação do olhar, que é função dos museus (e uma bienal é uma espécie de museu temporário)” (ponto 16). Nesse contexto, o ponto 19, que afirma que “uma curadoria não se assina por vaidade, mas sim como se assina um cheque ao portador: uma vez que é público, qualquer um pode cobrar – e o curador deve estar aí para responder”, aparece relativizado. Cobrar sob quais parâmetros? A situação foi ainda mais irônica porque Roca publicou o “[duo]decálogo” antes do catálogo, no *blog* da BAVM, justamente com o objetivo de “*be held accountable of what I was going to do*”<sup>499</sup>.

---

497 Ibidem, p. 19.

498 BIRNBAUM, Daniel. *When Attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*. Artforum, vol. 43, nº 10. Nova York: Artforum Inc., 2005.

Birnbaum ainda afirma que Szeemann tinha “genuine belief that art exhibitions were spiritual undertakings with the power to conjure alternative ways of organizing society – a meta-artist, utopian thinker, or even shaman” (p. 55).

499 ROCA, José. *TrAIN Open Lecture: Essays in Geopoetics*. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF\\_YxY](https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF_YxY)>. Acesso em: 23 abr. 2019.

Essa tal “educação do olhar” – a mesma em nome da qual Paulo Sergio Duarte fragmentou a História na V BAVM – acabou servindo de ponte para o que José Roca realmente intentava com a curadoria da VIII BAVM. No ponto 16, ele a exemplifica com o seguinte:

A partir da sua temporalidade, uma bienal pode cumprir a função de familiarizar o público de um determinado lugar com as imagens e discussões da arte daquele momento. A Bienal de São Paulo apresentou, em 1953, a Guernica de Picasso e a cada dois anos tem familiarizado o público paulista com os movimentos artísticos de seu tempo. Uma bienal é um museu temporário que beneficia especialmente a imensa maioria que não pode viajar aos centros da arte. Uma bienal constrói um repertório visual no tempo, um acervo de memórias que são o patrimônio artístico da comunidade na qual se insere.<sup>500</sup>

Com isso ele quer dizer que:

Exposições são realizadas para que haja experiências de vida memoráveis. Entendo a curadoria como a criação de uma comunidade temporária. Artistas e curadores entram em um diálogo que acontece por um convívio prolongado e uma meta mais ou menos comum a todos. Considero exposições de sucesso aquelas das quais saí com amigos íntimos. Não que eu deseje que a bienal seja uma agência matrimonial, mas, sem dúvidas, deve ser um momento de empatia. Quase nunca é possível trabalhar com os amigos; a arte pode oferecer essa possibilidade.<sup>501</sup>

Essas “experiências de vida memoráveis” – que Roca provavelmente tirou do jargão do turismo<sup>502</sup> – colocam a bienal numa condição de instituição privilegiada da arte contemporânea, uma arte “onde importa muito mais o contexto e o processo do que, em muitos casos, o resultado”<sup>503</sup>.

---

500 ROCA, José, [duo]decálogo. In: ROCA, José (org.). *8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de geopoética: catálogo*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 20.

501 Ibidem, p. 21.

502 Ver, por exemplo, PEZZI, Eduardo, VIANA, Silvio L. G. *A Experiência Turística e o Turismo de Experiência: um estudo sobre as dimensões da experiência memorável*. In: *Revista Turismo em Análise*, v. 26 n.1, 2015, p. 165-187. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-4867.v26i1p165-187>>. Para um exemplo de época, ver BRAASCH, Birgit (ed.). *Major Concepts in Tourism Research – Memory*. Leeds: Leeds Metropolitan University, 2008. Disponível em: <<https://www.york.ac.uk/media/sociology/MEMORY%20PAPER.pdf>>. Acesso em: 07 maio 2019.

503 ROCA, José. *Nueve preguntas sobre Curaduría – José Roca*. 23 out. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxoXr3Qxsl8>>. Acesso em: 23 abr. 2019. Tradução livre.

Não obstante a nova retórica, o projeto museográfico de José Roca, *grosso modo*, não apresentou quase nada de novidade em relação às edições anteriores: o projeto pedagógico – o qual ele mesmo admitiu ter que acomodar, alterando seu projeto curatorial original <sup>504</sup> –, foi mantido; a temática (anti-)latino-americana também, de modo que a nacionalidade dos artistas não apresentou nenhuma variação fora da série histórica do evento, mesmo apresentando um tema não restrito à América Latina.

A exceção foi a criação de um pré e um pós-evento, denominado “Casa M”. A Casa M foi uma mistura de residência artística para quem quisesse visitá-la e uma “miniexposição” de certos artistas locais. Segundo a própria FBAVM, foi o “projeto-chave” da VIII BAVM<sup>505</sup>:

Segundo a curadora assistente da Bienal, Fernanda Albuquerque, o nome “Casa M” (de Mercosul) pretende dar ênfase ao seu caráter de “casa”, de local de integração e recepção, de situação doméstica, aberta e informal. Na programação estão previstas atividades voltadas ao público em geral e do meio artístico, como conversas, debates e workshops, entrevistas com artistas da 8ª Bienal do Mercosul, pocket-shows e mostras audiovisuais, além de ações especiais oferecidas à vizinhança. A Casa M terá uma sala de leitura, um espaço experimental de exposição (Vitrine), ateliê, área de convivência e ambientes para projeção de vídeos e debates. O Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul vai promover, na Casa M, cursos de formação para professores e oficinas voltadas à arte-educação.<sup>506</sup>

Pela descrição do evento, fica evidente o porquê de a Casa M ter sido designada “projeto-chave”: ao mesmo tempo, deu espaço para artistas locais exporem obras num formato de exposição curada formal (logo, agradando a comunidade artística local<sup>507</sup>), “educou” um público adulto na arte contemporânea, aproximando o povo de

---

504 ROCA, José. *TrAIN Open Lecture: Essays in Geopoetics*. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF\\_YxY](https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF_YxY)>. Acesso em: 23 abr. 2019.

505 *8ª Bienal do Mercosul inaugura Casa M: Espaço cultural abre no dia 24 de maio e vai abrigar atividades artísticas e educativas, com entrada franca*. Porto Alegre: FBAVM, s/d (anterior a maio de 2011).

506 *Ibidem*.

507 De acordo com a curadora-assistente Fernanda Albuquerque (apud MOSCHOUTIS, p. 198), a intenção original da *Casa M* era de servir como residência permanente de artistas que visitassem Porto Alegre, na qual eles poderiam morar normalmente. Essa ideia foi abandonada por razões puramente operacionais, visto que é impossível financiar um projeto de duração indefinida pela Lei Rouanet. Mais um exemplo de “belo fracasso” de Roca.

Porto Alegre da tradição artística contemporânea e, mais importante de tudo, inaugurou quase quatro meses antes do evento em si e terminou quase dois meses depois, servindo tanto de pré-evento quanto de pós-evento.

Para o primeiro objetivo, a Casa M lançou o projeto *Vitrine*, no qual, a cada mês, um artista gaúcho jovem teve sua obra exposta numa “miniexposição” e no qual três artistas brasileiros relativamente jovens – Daniel Acosta (46 anos em 2011), Fernando Limberger (49 anos) e Vitor César (33 anos) – puderam expor instalações<sup>508</sup>. Todos os artistas que participaram da Casa M enquanto tal foram gaúchos, exceto dois.

Para o segundo objetivo, foram lançados os projetos *Oficina dos Vizinhos* – no qual a artista plástica e professora Cláudia Sperb ofereceu atividades para os moradores da rua Fernando Machado (local onde a Casa M foi instalada), sempre com a temática da VIII BAVM – e *Programa de Residências para curadores* – no qual curadores de diversas instituições foram convidados a realizar oficinas e visitas a ateliês de artistas locais para o público geral, a serem realizadas em todos os meses da Casa M, exceto setembro (o mês de abertura da VIII BAVM, supostamente o período no qual um evento recebe o maior número de visitantes). Também foram lançados os projetos *Duetos*, no qual 12 artistas de diferentes áreas utilizaram a Casa M “como local de trabalho e investigação, oferecendo oficinas e desenvolvendo propostas em colaboração”, e *Combos*, no qual “três convidados de diferentes linguagens artísticas e campos do conhecimento compartilham com o público projetos em desenvolvimento e trocam ideias sobre suas práticas.”<sup>509</sup>

No entanto, o aspecto mais importante está no caráter dado à Casa M. Sua inauguração, em 24 de maio, ocorreu com “uma grande festa de inauguração aberta ao público: entre as 17h e as 24h [...] com uma intensa programação de *performances*, discotecagem, mostra de vídeos e apresentação do projeto da Bienal”<sup>510</sup>.

---

508 8ª Bienal do Mercosul inaugura Casa M: Espaço cultural abre no dia 24 de maio e vai abrigar atividades artísticas e educativas, com entrada franca. Porto Alegre: FBAVM, s/d (anterior a maio de 2011).

509 Ibidem.

510 Ibidem.

José Roca disse à assessoria de imprensa da BAVM :

A maioria das bienais traz grandes quantidades de público durante um período curto e concentrado de duração do evento, mas, em seguida, há longos períodos em que quase não há atividade. É possível entender a Bienal também como uma instância de criação de infraestrutura.<sup>511</sup>

Ao que a assessoria de imprensa concluiu: “para o curador-geral da Bienal, José Roca, a implantação de um projeto tão complexo quanto a Casa M é essencial para aproximar evento e comunidade”<sup>512</sup>. Da mesma opinião compartilhou o presidente da VIII BAVM, Luiz Carlos Mandelli:

Esperamos que a comunidade acolha a Casa M como um local de fundamental importância para o fomento das artes em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul. Almejamos que este espaço siga permanentemente aberto ao público, além dos sete meses previstos para a sua duração.<sup>513</sup>

O que a VIII BAVM denominou “aproximar o evento da comunidade” parece bastante uma estratégia do *marketing* promocional<sup>514</sup>, no qual o público-alvo é dosado com pequenas porções do evento (pré-evento, pílulas de evento) de modo que ele se convença de que precisa do evento principal. Esse tipo de estratégia é utilizada quando se almeja ampliar o público consumidor de um produto ou serviço de demanda elástica<sup>515</sup>. A intenção era criar uma população aculturada nas exposições

---

511 Ibidem.

512 Ibidem.

513 *8ª Bienal do Mercosul inaugura Casa M: Espaço cultural abre no dia 24 de maio e vai abrigar atividades artísticas e educativas, com entrada franca*. Porto Alegre: FBAVM, s/d (anterior a maio de 2011).

514 Ver o site da AMPRO (Associação de Marketing Promocional): <<http://www.ampro.com.br>>. Atualmente, o nome do termo mudou para *live marketing*, que, de acordo com a definição oficial da AMPRO: “É a atividade de comunicação onde se incluem todas as ações, campanhas ou eventos que proporcionem experiência de marca e interação para, de forma estratégica, se atingir resultados e soluções de comunicação para marcas, produtos e serviços. É o guarda-chuva onde se inserem todas as ações, eventos e campanhas que aconteçam ao vivo na relação do consumidor ou *shopper* com marca, produto ou serviço.”

A definição antiga (de 2011) ainda está disponível no Wikipédia em português: “*Marketing Promocional* é comunicação de marca com objetivo de incrementar a percepção de seu valor por meio de técnicas promocionais e pontos de contato que ativem a compra, o uso, a fidelização ou a experiência de produtos e serviços.” (acesso em: 30 maio 2018). Em suma, essencialmente a mesma coisa que o termo mais genérico *live marketing*.

515 Isto é, um produto cuja demanda varia de acordo com o preço. Em oposição aos produtos e serviços essenciais.

de artes visuais. Com esse projeto, José Roca expandiu a filosofia da longa duração do evento da FBAVM, com a adição do elemento que ele denominou infraestrutural.

Além do indubitável caráter promocional, a estratégia da Casa M também guarda certas semelhanças com o *marketing* imersivo, tática na qual uma marca busca fazer parte do dia a dia do consumidor potencial, pelos mais diversos meios de propaganda, de modo a envolver a marca com outros valores de uso que não o seu original, se associando a valores ou princípios abstratos e, quiçá, até a outros valores de uso que têm pouca relação com o produto original, de modo que o consumidor gere uma afinidade íntima com a marca<sup>516</sup>. Sem forma definida ou métodos únicos, o *marketing* imersivo parte do princípio de que nenhum produto se vende por si mesmo e utiliza-se pesadamente da etnografia e da análise quente (i.e., investigação concreta das vidas das pessoas, com análises de redes sociais, *blogs* e metadados) do seu público-alvo para vender o quanto mais possível<sup>517</sup>.

Embora a aplicação do *marketing* imersivo para uma exposição de arte contemporânea possa parecer absurda – ela já se vende como “afinidade”, como carregadora de valores estéticos puros – existe pelo menos histórico do movimento oposto: a Coca-Cola, na ocasião do seu 125º aniversário, em 2011, criou o *Future Room* – uma exposição de arte contemporânea em Istambul<sup>518</sup> e, em dezembro de 2010, a Red Bull patrocinou um projeto de intervenções artísticas no Edifício Sampaio Moreira, intitulado *Red Bull House of Art*<sup>519</sup>.

Não é de se surpreender que a VIII BAVM tenha se utilizado da tática do *marketing* promocional para aumentar o seu público-alvo. De uma forma ou de outra, todas as edições da BAVM – bem como qualquer evento de porte considerável – utilizaram o

---

516 COSTA, Paula. *Marketing imersivo: the new big thing!* 25 mar. 2015. Disponível em: <<http://marcaeu.blogspot.com.br/2015/03/marketing-imersivo.html>>. Acesso em: 31 maio 2017. Ver também ABRAMS, Loney, *Is Corporate Patronage the Art World's Saving Grace? Red Bull Arts's Max Wolf on Branded Alternatives to the Gallery Model*. 07 jan. 2017. Disponível em: <[http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/is-corporate-patronage-the-art-worlds-saving-grace-red-bull-arts-max-wolf-on-branded-54512](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/is-corporate-patronage-the-art-worlds-saving-grace-red-bull-arts-max-wolf-on-branded-54512)>. Acesso em: 14 jun. 2017.

517 MACDONALD, Emma, WILSON, Hugh. *Immersive Market research*. Disponível em: <[https://www.mrs.org.uk/pdf/Immersive\\_market\\_research.pdf](https://www.mrs.org.uk/pdf/Immersive_market_research.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2017.

518 COSTA, Paula. *Marketing imersivo: the new big thing!* 25 mar. 2015. Disponível em: <<http://marcaeu.blogspot.com.br/2015/03/marketing-imersivo.html>>. Acesso em: 31 maio 2017.

519 MARTÍ, Silas. *Artistas ocupam primeiro arranha-céu de São Paulo*. 15 dez. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512201015.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

*marketing* (e, por vezes o *marketing* promocional, embora de forma muito mais sutil que a VIII BAVM) para tentar aumentar seu público<sup>520</sup>.

A novidade aqui é o fato de que o curador-geral absorveu a função de marqueteiro, sendo que à equipe do *marketing* – que a FBAVM sempre teve – se restringiu à função de captação de recursos (patrocínios) e divulgação oficial. Roca expandia a lógica do “curador gestor” ao território da curadoria em si. Na sua palestra sobre a VIII BAVM em Londres, José Roca inicia com uma análise bastante lúcida sobre as contradições do modelo da bienal, demonstrando plena consciência do caráter marqueteiro do mesmo e a hegemonia neoliberal por trás desse tipo de produção cultural<sup>521</sup>. Mas talvez tenha sido exatamente por causa dessa consciência que ele tenha contraído para si a função do *marketing*: é plenamente possível que sua intenção fosse ao menos conferir algum controle ou imprimir algum aspecto artístico a esse aspecto do evento, como uma forma de resistência da arte contemporânea às forças da mercantilização capitalista.

De qualquer maneira, fato é que a Casa M foi um fracasso: em mais de seis meses de funcionamento, atraiu apenas 39.942 visitantes, sendo que 14.414 foram fruto de visitas escolares. Essas visitas representaram apenas uma pequena fração (cerca de 6,4%) dos 625.232 visitantes (sendo 129.177 visitas escolares) da VIII BAVM<sup>522</sup>. Esse público diminuto pode ter sido fruto de uma falha de nascença do projeto, pois, de acordo com a curadora-assistente Fernanda Albuquerque, a casa era pequena<sup>523</sup>.

Na publicação pedagógica, Pablo Helguera – o curador pedagógico – introduziu ao evento o conceito que ele denominou “transpedagogia”:

[...] o tema da 8ª Bienal, “Ensaio de geopoética”, a meu ver, oferecia também um convite para literalizar [sic] a noção de expansão do campo de ação da pedagogia.[...] Uma delas, a mais

---

520 Ver capítulo sobre a VI BAVM, sobre a abordagem “pedagógica”.

521 ROCA, José. *TrAIN Open Lecture: Essays in Geopoetics*. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF\\_YxY](https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF_YxY)>. Acesso em: 23 abr. 2019.

522 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social – 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2010/2011*. Porto Alegre: FBAVM, s/a, p. 10.

523 Entrevista de Fernanda Albuquerque com Helena dos Santos Moschoutis, in MOSCHOUTIS, Helena. *Entre tramas do discurso: a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória*. Dissertação (mestrado em artes visuais) – Instituto de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 198.



conhecida, situa-se no âmbito da interpretação ou da educação como instrumento para entender a arte; a segunda é a fusão de arte e educação (como a prática artística dos artistas mencionados anteriormente), e a terceira é a arte como instrumento da educação, a qual denominei, na falta de um termo melhor, arte como conhecimento do mundo.

[...]

Àquilo que às vezes denominei transpedagogia, ou arte como educação [...]

[...]

Em contraste com a disciplina da educação artística, que, tradicionalmente, está focada na interpretação da arte ou em ensinar habilidades para criar arte, na Transpedagogia, o processo pedagógico é o núcleo do trabalho de arte. Esse trabalho cria seu próprio ambiente autônomo; na maioria das vezes, fora de qualquer estrutura acadêmica ou institucional.<sup>524</sup>

Transpondo o conceito de arte de Roca para a pedagogia, Helguera importa a transpedagogia para a VIII BAVM. De acordo com a diretriz do ponto 17 do “[duo]decálogo”, que diz que “a arte é, em si mesma, uma instância de conhecimento”, Helguera afirma que a transpedagogia é uma abordagem necessária para o ensino da arte porque a arte transcende o próprio conhecimento, “cria seu próprio ambiente autônomo”.

Na parte da entrevista com diversos *experts* do mundo da arte<sup>525</sup>, a questão sobre a relação entre arte e pedagogia aflorou logo na primeira pergunta:

1. Muitos projetos artísticos que envolvem a pedagogia como um meio parecem ser uma reação/resposta à Educação institucionalizada – particularmente à educação museal – servindo como uma forma de crítica institucional. Você concorda com essa afirmação? Se sim, quais são os aspectos concretos das metodologias pedagógicas que estão sendo criticadas?<sup>526</sup>

---

524 HELGUERA, Pablo. *Transpedagogia*. In: HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (org.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 6 e 11.

525 Os entrevistados foram: Mark Allen (artista, Diretor e Fundador, Machine Project), Tom Finkelpearl (Diretor Executivo, Queens Museum of Art), Claire Bishop (Professora Associada, Departamento de História da Arte, CUNY Graduate Center e Professora Visitante, Departamento de Curadoria de Arte Contemporânea, Royal College of Art), Dominic Willsdon (Curador de Programas Educacionais e Públicos, SFMoMA), Bernardo Ortiz (artista), Jessica Gogan (Curadora de Projetos Especiais, Warhol Museum), Sofia Olascoaga (Chefe de Departamento, Programas Educacionais e Públicos, Museo Carrillo Gil, Cidade do México), Carolina Alba (Museo Carrillo Gil), Wendy Woon (Diretora de Educação, MoMA), Sally Tallant (Chefe de Programas, Serpentine Gallery), Janna Graham (Curadora do Projeto Educacional, Serpentine Gallery) e Tania Bruguera (artista).

526 HELGUERA, Pablo. *Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação: Diálogo Preliminar coordenado por Pablo Helguera*. In: HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (org.).

Todas as respostas foram negativas, essencialmente afirmando que os artistas que utilizam pedagogia como ferramenta artística o fazem não por uma suposta crítica institucional, mas, sim, porque o mercado de trabalho da arte contemporânea se tornou demasiadamente competitivo a partir da década de 70 nos países capitalistas centrais, e esse movimento não se configura nada de extraordinário no contexto da época.

A resposta mais incomum foi a do artista Bernardo Ortiz, que disse:

Se eu tivesse que responder rapidamente eu diria que a “educação institucionalizada” é, na verdade, responsável por usar a pedagogia como um meio. Ela instrumentaliza as práticas pedagógicas de modo que se tornam meras ferramentas que podem ser usadas e largadas sem se pensar muito sobre elas; transformando, desse modo, as possibilidades críticas dessas práticas em algo que é normalmente chamado de edutainment [*edutainment*].

[...]

Eu estou pensando sobre as implicações de se tratar a pedagogia como um meio – especificamente em um ambiente de museu. Ela se tornaria invisível? Ela ajudaria a criar a ilusão de que o museu é transparente? Tornar-se-ia ela apenas um novo conjunto de ferramentas para substituir as antigas, mas deixando a estrutura intacta – ou protegê-la ainda mais?

Perguntas retóricas, sem dúvida.<sup>527</sup>

Intencionalmente ou não, Ortiz toca no cerne da transpedagogia. Como parte da “instituição”, Helguera realmente “instrumentaliza as práticas pedagógicas”. Ao “fundir” a arte com a educação, o curador pedagógico da VIII BAVM de fato pretende “tratar a pedagogia como um meio”, tornando-a “invisível”. Isso pode ser bem ilustrado pelo fato de Helguera afirmar, na “Introdução”, que o artista que melhor conseguiu plasmar o seu conceito de transpedagogia foi o grupo artístico Ykon:

Àquilo que às vezes denominei transpedagogia, ou arte como educação, se manifestou possivelmente de maneira mais direta no projeto do coletivo finlandês Ykon, apresentado dentro da exposição Geopoéticas. Ykon utiliza os recursos pedagógicos do jogo para convidar o público a resolver os problemas do mundo em um processo participativo que responde aos processos de diálogo e

---

*Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 13.

527 HELGUERA et al. *Transpedagogia: a arte contemporânea e os veículos da educação: Diálogo Preliminar* coordenado por Pablo Helguera. In: HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (org.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 15. O termo entre colchetes é do próprio autor.

acordo entre cúpulas mundiais. Este tipo de obra se vale da arte para convidar o participante a ingressar em um mundo lúdico onde é possível se libertar da realidade de forma temporal, desta vez utilizando dinâmicas com um rigor pedagógico que permite com que a experiência não seja meramente uma vivência dispersa, mas que – possivelmente sem que os próprios participantes percebam – seja uma experiência construtiva, geradora e satisfatória para todos os membros do grupo.<sup>528</sup>

Esse “mundo lúdico onde é possível se libertar da realidade de forma temporal” não poderia se encaixar melhor naquilo que Bernardo Ortiz bem chamou de “edutenimento”.

### 9.1 – As contradições do conceito de geografia na curadoria de José Roca

A curadoria de José Roca teria problemas mesmo no plano especializado. O crítico de arte uruguaio Nelson Di Maggio escreveu uma crítica direta ao curador-geral José Roca e às autoridades competentes locais de seu país pela ausência do Uruguai na VIII BAVM:

Curiosa paradoja. Una bienal que comenzó brillante y vital en su primera edición de 1997, con la orientación de Frederico Morais, y la exclusiva participación de los países mercosureños. Fue un intento de integración cultural y de conocimiento de las respectivas realidades artísticas hasta ese momento poco o totalmente desconocidas.

[...]

Hasta la 5a edición, la Bienal del Mercosur se concentró solamente en los cuatro países fundadores (Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay) más dos luego incorporados (Bolivia y Chile) con invitación especial a otro país del continente (México, Colombia o Venezuela). A partir de la 6a, las cosas se modificaron y la orientación se situó más allá de las fronteras geopolíticas. Estados Unidos, Asia y Europa comenzaron a desplazar a los sudamericanos, sin ningún criterio válido o valioso. Aún así, Uruguay mantuvo su nivel de participación, aunque con un claro y lento desplazamiento. Que finalmente se logró en la 8a Bienal a inaugurarse el 10 de setiembre. A las autoridades nacionales no pareció importarles. [...]

[...]

---

528 HELGUERA, Pablo. *Introdução*. In: HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (org.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: FBAVM, 2011. p. 5-6.

La 8a Bienal del Mercosur se rige por el lema “Ensayos de geopolítica” y reunirá 107 artistas de 34 países, con pérdida ausencia de Uruguay, hay que insistir. El colombiano José Roca, curador general, desenvuelve siete grandes acciones abordadas por medio de dos estrategias: expositivas y activadoras, en la participación de los artistas con el público y pretende discutir la territorialidad a partir de las perspectivas geográficas, políticas y culturales en las nociones de localidad, territorio, cartografía y frontera, el Mercosur como construcción geopolítica y los organismos internacionales de la región. Eso sí, sin Uruguay. ¿De qué Mercosur se hablará?<sup>529</sup>

A crítica de Di Maggio é bastante clara: José Roca exaltou o “local” em relação ao internacional, dando destaque à produção porto-alegrense. Mas, ao mesmo tempo, ele ignora o que é essencialmente o país-membro do Mercosul que melhor se encaixaria na sua curadoria: o Uruguai – país pequeno, de produção artística contemporânea cada vez mais “ilhada” devido à degeneração do apoio estatal<sup>530</sup>. O país se encaixa até mesmo na sua “estética do frio”. A situação se configura ainda mais paradoxal quando se tem em mente que, aparentemente, uma das curadoras-adjuntas de Roca, Alexia Tala, chegou a viajar ao Uruguai e visitar algumas de suas galerias de arte contemporânea<sup>531</sup> e, mesmo assim, decidiu não pedir emprestado obras de artistas contemporâneos uruguaios<sup>532</sup>.

A réplica de Roca a Di Maggio foi sintomática<sup>533</sup>:

[...]¿en qué consiste ser artista uruguayo?”[...]<sup>534</sup>

Essa tentativa de erradicar as fronteiras geopolíticas não enganou Nelson Di Maggio, que treplicou:

---

529 DI MAGGIO, Nelson. *Bienal del Mercosur: Uruguay eliminado*. *La República*. 27 ago. 2011. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

530 Ibidem.

531 LAGOS, José Gabriel. *Invítame a tu fiestita*. 06 set. 2011. Disponível em: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/9/invitame-a-tu-fiestita/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

532 Em resposta oficial (apud LAGOS, 2011), o Ministério da Educação e Cultura do Uruguai (MEC) deixou claro aos artistas locais que a BAVM não se utilizava do sistema da Bienal de Veneza, e que ela poderia ter negociado separadamente com as galerias ou até mesmo com os artistas individualmente.

533 Não fica claro se a resposta de Roca foi aos artistas uruguaios ou a Nelson Di Maggio pessoalmente, mas o fato é que Di Maggio treplicou, talvez em seu nome e em nome de todos os artistas.

534 ROCA, José. *Respuesta de José Roca en el blog de los curadores de la Bienal del Mercosur*. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em 18 jul. 2018.

Sin entrar en el tema de “cupos” nuestra ausencia clamorosa en el evento del Mercosur sólo puede ser achacable en primera instancia a la desidia de los organizadores y se justifica que la clasifiquemos como “ninguneo” flagrante. Una falta de delicadeza hacia los artistas de un país fundador del Mercosur – que le hace el encargo – que se amplifica en la falta de autocrítica y desubicación del texto de José Roca. Conozco – obvio es decirlo – a varios artistas que podrían haber hecho importantes aportaciones al evento desde el concepto con el que se construye esta edición. Si tanto le interesa a José Roca el diálogo transnacional es inadmisibles el silenciar en ese diálogo la voz de uno de los protagonistas. Si el evento se llamara “Bienal de Porto Alegre” nada deberíamos argumentar. Pero se llama “Bienal del Mercosur”. Ahora debería llamarse “Bienal de Casi Todo el Mercosur”. Y si tan transnacional es la apuesta, ¿que se quite el dato del país junto al nombre del artista participante!<sup>535</sup>

A razão por trás da crítica de Nelson Di Maggio é bastante simples: existe um limite material para o “faz de conta”, problemas reais só podem ser ignorados até certo ponto.

Indiretamente, Di Maggio também expõe outra questão: o “mundo da arte” também tem geografia própria. Segundo o que o especialista em mercado de arte Don Thompson publicou em 2008, naquele ano existiam cerca de 10 mil museus, instituições de arte e coleções públicas, 1,5 mil casas de leilão, 250 feiras e espetáculos de arte e 17 mil galerias comerciais<sup>536</sup> no mundo todo<sup>537</sup>. Desses capitais individuais (pessoas jurídicas), cerca de 70% estavam localizados na América do Norte e Europa Ocidental<sup>538</sup>. De acordo com a empresa de consultoria Deloitte, existiam 47 fundos de investimento em arte em 2012 – a maioria nos EUA e no Reino Unido<sup>539</sup>. O padrão se verifica na nacionalidade dos maiores colecionadores, onde a maioria é americana<sup>540</sup>.

---

535 DI MAGGIO, Nelson. *LA “8a BIENAL DE CASI TODO EL MERCOSUR” Sobre la respuesta de José Roca, comisario de la 8 Bienal del Mercosur a Nelson Di Maggio*. Set. 2011. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

536 Don Thompson provavelmente considera galeria de arte apenas aquelas que realmente estão inseridas no circuito de capital encabeçado pelas grandes casas de leilão, museus e exposições, pois não existe uma definição cientificamente precisa do que é uma “galeria de arte”.

537 THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark*. Londres: Aurum Press, 2010 (versão eletrônica). p. 132. Edição original, impressa, de 2008.

538 Ibidem.

539 THOMPSON, Don. *The Supermodel and the Brillo Box*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2014 (versão eletrônica). p. 160.

540 THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark*. Londres: Aurum Press, 2010 (versão eletrônica). p. 194. Edição original, impressa, de 2008.

Com um sistema tão centrado no Atlântico Norte, não é de se surpreender que os artistas considerados contemporâneos mais prestigiados – recém-mortos ou vivos – também fossem da mesma região: em levantamento independente de Thompson em 2008 entre galeristas, especialistas em leilões e outros *experts*, dos 25 maiores artistas contemporâneos, apenas um (Haruki Murakami, Japão) não nasceu e foi criado nos EUA ou na Europa Ocidental<sup>541</sup> (13 americanos e 11 europeus, sendo que apenas 2 de fora do Reino Unido e Alemanha).

Tais dados evidenciam que, não obstante a retórica internacionalista e universalista da arte contemporânea, ela não é verdadeiramente universal, pois seus recursos estão concentrados numa região específica do mundo. Existe uma divisão internacional da arte contemporânea – embora ela possa ou não coincidir com as fronteiras geopolíticas e nacionais. Não fosse isso verdade, não haveria necessidade de haver uma bienal “do Mercosul” ou de uma “história da arte latino-americana”. Também não haveria inconsistências do discurso como a inclusão, desde a I BAVM, de países latino-americanos de fora do Mercosul.

A FBAVM tentou contornar esse problema na edição seguinte, não obstante a análise profética de Néstor García Canclini, que, numa resenha para a revista *Porto Alegre* (v. 18, nº 31, nov. 2011) classificou a VIII BAVM como “a bienal da desglobalização”<sup>542</sup>.

---

541 Ibidem, p. 126.

542 CANCLINI, Néstor G. *A bienal da desglobalização*. In: Revista Porto Alegre, v. 18 nº 31, nov. 2011, p. 81-86. Trad. Vinícius Oliveira Godoy. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, 2011.

## 10 – IX BAVM (2013): a bienal corporativa e mudança de nome

Ao longo dos anos, a BAVM sempre correu certo risco de mudar de nome. No entanto, a marca “Mercosul” se consolidou no mercado das bienais internacionais de arte<sup>543</sup>. A partir do momento em que o Mercosul supostamente afundava enquanto união aduaneira<sup>544</sup>, o desgosto em relação a ele se tornava cada vez mais aparente na manifestação institucional das BAVM.

A oportunidade da mudança de nome finalmente viria na IX BAVM: de “Bienal de Artes Visuais do Mercosul” para “Bienal de Artes Visuais do Mercosul | Porto Alegre”. Essa tentativa de preparar o terreno para uma mudança definitiva de nome para “Bienal de Artes Visuais de Porto Alegre” ocorreu sem alardes, aparecendo nas publicações oficiais como se lá sempre estivesse.

Quando Dilma Rousseff foi eleita, em 2010, Jorge Gerdau Johannpeter fez parte do governo, na condição de membro do Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social da Presidência da República e de presidente da Câmara de Políticas de Gestão, Desempenho e Competitividade<sup>545</sup>. Após recessão quase desprezível em 2009, o PIB brasileiro voltou a crescer em ritmo acelerado até 2011, quando começou a cair de forma gradual até 2014. A partir de então, viria a despencar<sup>546</sup>.

---

543 Ver KNAAK (2005) e CEPEDA (2008), que tratam, de passagem, essa questão. Em entrevista com o autor (20 jan. 2020), Paulo Sergio Duarte deixa a entender que, na ocasião da V BAVM (2005), ele sugeriu ao diretor-presidente que mudasse o nome da BAVM para colocar o nome da cidade no lugar de “Mercosul”. Não existe nenhuma documentação que confirme, para além da dúvida razoável, de que houve algum tipo de discussão na diretoria da FBAVM a respeito da mudança de nome antes da IX BAVM. Teoricamente, esse tipo de decisão deveria passar pelo Conselho de Administração e talvez envolvesse mudança no Estatuto.

544 Embora a perspectiva de o Mercosul se converter numa zona de livre-comércio realmente tenha afundado com a crise dos Tigres Asiáticos, o comércio intra-Mercosul na verdade cresceu muito acima da média mundial durante o período de sua fundação até 2013: enquanto o comércio mundial aumentou em cinco vezes, o intra-Mercosul aumentou em doze vezes (Entrevista de Celso Amorim com Valter Pomar, 30 ago. 2016, in: POMAR, Valter (org.). *Brasil: uma política externa ativa e ativa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017. p. 40-41).

545 Entrevista de Jorge Gerdau Johannpeter à Folha de São Paulo e ao UOL, 12 mar. 2013. Transcrição disponível em: <<http://www3.uol.com.br/module/playlist-videos/2013/trechos-da-entrevista-com-jorgegerdau-1363140362061.js>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

546 WERLANG (2017) confirma que a crise econômica atingiu o Rio Grande do Sul em cheio justamente em 2014, culminando com o início do processo de transferência da sede do Grupo Gerdau para São Paulo. Mas ele também disse que, na cena cultural gaúcha, a situação já tinha começado a se deteriorar em 2007, quando um dos principais mecenas do Estado, o Grupo

Com a piora da economia, a atitude de Jorge Gerdau Johannpeter em relação ao Mercosul começaria a mudar, de modo que, ainda em março de 2013, viria a dizer publicamente que “o Brasil se amarra demais ao Mercosul e está prejudicando perspectivas maiores”.

Tal posição “anti-Mercosul” se agravaria com o tempo, culminando na sua palestra no 27º Fórum da Liberdade, em abril de 2014, na qual afirmaria que “enquanto os países do grupo do Pacífico têm crescimento de 5% a 6% ao ano, aproximando-se do bloco americano, que está se integrando com a Europa, nós ficamos brincando de Mercosul bolivariano”<sup>547</sup>. À Gerdau, aparentemente, estava em jogo a conquista de fatias ainda maiores de mercados do Pacífico, visto que já estava internacionalizada e inserida no mercado americano<sup>548</sup>.

Em 1º de janeiro de 2007, Jorge Gerdau Johannpeter saiu da presidência da Gerdau S.A., entregando o cargo ao seu filho André<sup>549</sup>. De acordo com Gaudêncio Fidelis, o novo comando da Gerdau queria extinguir a BAVM após a IX BAVM<sup>550</sup>.

Visto que a VI BAVM já estava em vias de inauguração e a VII BAVM já estava em estágio inicial de produção, podemos excluir essas duas edições com certa segurança da nova diretriz política da empresa. A VIII BAVM poderia não ter se realizado caso a versão de Fidelis esteja correta, mas ela foi produzida justamente no triênio 2009-2011 – num período de prosperidade histórica do Brasil. Isso coloca a IX BAVM como a primeira BAVM pós-crise de 2013 e, se esse foi o caso, a tentativa de “corporativização” daquela edição pode ser interpretada como uma primeira tentativa de tornar-se “sustentável”, i.e., manter-se sem o dinheiro da Gerdau<sup>551</sup>.

---

Ipiranga, teve seu controle acionário vendido à Petrobras, Ultra e Braskem. A venda transformou o Ipiranga numa subsidiária do Grupo Ultra, de sede em São Paulo.

547 OGLIARI, Elder. *Jorge Gerdau sugere que população se ‘rebele’*. 08 abr. 2014. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,jorge-gerdau-sugere-que-populacao-se-rebele,181491e>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

548 Ibidem.

549 *Relatório anual Gerdau 2007: governança corporativa*. s/d. p. 13.

550 Entrevista de Gaudêncio Fidelis com o autor, 14 nov. 2018.

551 Outra possibilidade é a de que a nova diretoria da Gerdau teve a ideia de extinguir a BAVM apenas após a VIII BAVM, uma vez que Fidelis não me contou a cronologia exata dos fatos. No entanto, isso não invalida a interpretação macroeconômica. É bom lembrar que, àquela altura, o dinheiro da Petrobras já não existia mais, então a rota “corporativa” era a mais intuitiva.



Qualquer que fosse a intenção original, os empresários saíram dos bastidores e entraram no palco principal. A curadora-geral escolhida, a mexicana Sofía Hernández Chong Cuy, assim como Gabriel Pérez-Barreiro, trabalhou na Coleção Patricia Phelps de Cisneros (desde 2011) antes de curar uma edição da BAVM. Ela também é outra curadora latino-americana estrangeira a se radicar nos EUA para consolidar a carreira: nascida em Mexicali, foi diretora do Museo Tamayo (Cidade do México), depois do Art in General e Americas Society (Nova York). Fez *freelance* em instituições como The Bronx Museum (Nova York), Kadist Art Foundation (Paris), MALBA (Buenos Aires), Centro de Arte Contemporânea de Vilnius (Lituânia) e Documenta 13 (Kassel) antes de ir curar a IX BAVM<sup>552</sup>.

Hernández vem de uma linha distinta de curadoria, de origem mais recente, que ela mesma denominou “*new institucionalism*”, vertente distinta da de Harald Szeemann, o fundador da ideia do curador-artista:

[...] não somente selecionei artistas e obras de arte, mas estive diretamente envolvida na comunicação, em campanhas de marketing, etc. Para mim Szeemann também é inspiração, mas na realidade minhas grandes inspirações são outros tipos de curadoria que tem sido conhecida como “*new institucionalism*” que está diretamente ligada a como um curador, de alguma forma, tenta, além de propor projetos expositivos, mudar estruturas de onde se apresenta, se produz e se apreende esses projetos expositivos ou artísticos em algum momento. Nesse contexto, Charles Escher é parte dessa cultura bem como Maria Lind, entre outros, que são pessoas que mudaram estruturalmente uma situação para que há algo mais além da exposição. Estou apenas pensando... talvez tenha a ver também com a questão salarial, como é tudo [risos]: o curador tem um salário, o diretor tem outro, isso quer dizer que talvez vão me pagar melhor, então [risos].

Eu utilizo o termo curadoria com muito orgulho, embora saiba que há muitos projetos curatoriais banais. É possível designar-se como curador não o sendo, na verdade. Há muita gente também que diz que é crítico de arte e na verdade não fazem críticas como tal. *I take very lithely (sic) when the terms are used with no meaning to be able to argue for*. Eu acredito na curadoria como uma forma de pensamento, de realização, de gestão e de comunicação e trato de assumi-la com responsabilidade total como todos os projetos que realizo.<sup>553</sup>

---

552 HERNÁNDEZ, Sofía. *About*. Disponível em: <<http://thisandthat.site/about>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

553 HERNÁNDEZ, Sofía, SOMMER, Michelle. *9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofía Hernández Chong Cuy*. In: *Porto Arte*, v. 21, nº 35,

Num dos livros da IX BAVM, numa coleção de textos intitulada *A Nuvem*, há um texto de autoria da curadora sueca Maria Lind. Escrito em 2011 e intitulado “Por que mediar a arte?”, é basicamente um manifesto do *new institucionalism* no qual Hernández se baseia para produzir a IX BAVM:

Apesar da abundância ou até mesmo o excesso de atividades tradicionalmente didáticas presentes nas atuais instituições de arte, acredito que agora seja o momento de pensar com ainda mais empenho sobre a mediação da arte contemporânea. Pensar sobre com quem nós, artistas e curadores, queremos nos comunicar, e sobre as consequentes questões a respeito do funcionamento da arte na cultura contemporânea. Estamos diante de um paradoxo evidente: um excesso de didatismo e, simultaneamente, uma necessidade renovada de mediação.<sup>554</sup>

O ponto de vista é diferente, mas é possível reparar que as preocupações de Lind (e Hernández) são praticamente as mesmas colocadas em linguagem de teoria da arte por José Roca dois anos antes. Todavia, Roca colocava a questão como resolvida, ao passo que Hernández coloca o problema como não resolvido na edição seguinte. Isso não pode ser explicado por uma mudança de filosofia da FBAVM, pois, ao que tudo indica, as reformas de Werlang continuaram vigentes:

Os princípios norteadores da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul são: o foco na contribuição social, buscando reais benefícios para seus públicos, parceiros e apoiadores; a contínua aproximação com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico; a transparência na gestão e em todas as suas ações; a prioridade de investimento em educação e consolidação da exposição como referência nos campos da arte, da educação e da pesquisa nessas áreas. A instituição trabalha pela universalização do acesso à arte e para contribuir de forma efetiva para o exercício da cidadania garantindo o acesso à cultura e à arte a milhares de pessoas, de forma gratuita.<sup>555</sup>

Descartando a sempre possível, mas improvável, questão da “inovação pela inovação” colocada por Frederico Morais, fica patente que a relativização de José Roca não se traduziu no sucesso de público que a FBAVM esperava para a VIII

---

Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, maio 2016. p. 152-153. Itálicos da autora.

554 LIND, Maria. *Por que mediar a arte?*. In: HERNÁNDEZ, Sofía, HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 177. O texto havia sido publicado originalmente em 2011.

555 HERNÁNDEZ, Sofía, HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 218.

BAVM. Caso contrário, é provável que a Gerdau S.A. abstraísse questões políticas externas à BAVM e continuasse com o seu mecenato.

A fala de Hernández no trecho supracitado da entrevista também dá a entender que a própria profissão do curador estava passando por uma espécie de crise, mas isso foge do escopo desta pesquisa.

O problema do público e da consequente captação de recursos (“sustentabilidade”) era inerente ao próprio objeto da instituição. Os eventos posteriores à VI BAVM revelaram que existia um problema com a arte contemporânea em relação aos princípios da FBAVM, cujo estatuto afirma que “trabalha pela universalização do acesso à arte”. Mas a arte contemporânea não funciona da mesma forma que a arte “não contemporânea”: ao contrário da última, a primeira deve ser – para todos os efeitos práticos de uma bienal nos moldes de então – comissionada. Não se pode universalizar o acesso a algo que ainda não existe socialmente. Já na I BAVM, Justo Werlang tinha clara noção desse problema:

O público dos projetos de bienal dos quais eu participei sempre foi o cidadão comum. Ou seja, esse é o foco da instituição. A quem ela presta serviço? Ela presta serviço ao cidadão. Eu acho que é a partir daí, a partir dum serviço prestado adequadamente, ou seja, a partir dessa performance ela alcança sucesso local, nacional, internacional. Ou seja, é pelo serviço objetivo realizado, e não pelo serviço que ele vai prestar para um público especializado, que efetivamente talvez nem precise de uma bienal. [...]

[...]

Então, essa questão de a gente cobrar ingresso ou deixar de cobrar ingresso para um museu é uma coisa, para uma bienal ou para um projeto que trabalha com essas linguagens novas, em que o público muitas vezes não reconhece essas linguagens, não reconhece esses trabalhos como arte ou não reconhece valor naquilo, ele não vai pagar.

Existe a necessidade de se pensar no valor que o público atribui e o preço que você quer cobrar. Se o público não atribui valor nenhum, você tem que repensar se você vai cobrar algum tipo de preço. Claro, se eu vou trazer Picasso, van Gogh, tá certo, é outra coisa: todo mundo reconhece valor, “isso é arte!”. Mas, se o projeto trabalha com essas linguagens mais recentes, muitas vezes é difícil que os públicos reconheçam valor naquilo e queiram ir.<sup>556</sup>

---

556 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos Anos 50 à atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

É exatamente essa contradição fundamental que o *new institutionalism* vai tentar resolver:

A palavra “mediação” parece aberta o suficiente para permitir outras maneiras de abordar as relações entre arte, instituições e o mundo lá fora. Resumindo, mediação parece abrir menos espaço para didatismo, educação e persuasão, e mais para um engajamento ativo não necessariamente autoexpressivo ou compensatório.

[...]

O modo como o trabalho é dividido nas grandes instituições responsabiliza o departamento educativo ou pedagógico por educar o público, ou seja, “consertar” o que deveria ser responsabilidade de outras instituições sociais como escolas, faculdades e universidades.

[...]

Os departamentos de *marketing* e relações públicas pouco a pouco assumiram responsabilidades antes compartilhadas por curadores e educadores.<sup>557</sup>

Com base nessa conjuntura, Sofía Hernández projetou sua curadoria. Seguindo a escola do *new institutionalism* – no qual uma “instituição” não pode ser analisada e não existe isoladamente, mas deve ser considerada como parte de um todo maior<sup>558</sup> –, ela se desfez do pressuposto dominante nas edições anteriores da BAVM, no qual a arte era considerada forma das mais elevadas de manifestação humana e que, enquanto tal, bastaria e se justificaria por si mesma:

O título desta edição da Bienal é, em português, Se o clima for favorável; em espanhol, Si el tiempo lo permite; em inglês, Weather Permitting. Esses títulos, usados coloquialmente como locuções e não como nomes próprios, são um convite para refletir sobre quando e como, por quem e por que certos trabalhos de arte e ideias ganham ou perdem visibilidade em um dado momento no tempo.

[...]

Em cada uma de suas interações, a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre aborda a arte e as ideias como portais, como ferramentas e disparadores para vivenciar nossa contemporaneidade de forma mais consciente e sensual.

A promessa da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre é identificar, propor e modificar sistemas de convicções em transformação e o modo como avaliamos a experimentação e a inovação. Ela pretende levantar questões ontológicas e tecnológicas por meio da prática artística, da fabricação de objetos e de nós de experiência. Esta edição da Bienal pode ser considerada um ambiente para encontrar

---

557 LIND, Maria. *Por que mediar a arte?*. In: HERNÁNDEZ, Sofía, HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 183-184.

558 DIMAGGIO, Paul J., POWELL, Walter W. *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*. In: *American Sociological Review* 48, 1983. p. 147.

recursos naturais e cultura material sob uma nova luz, e para especular sobre as bases que marcaram as distinções entre descobertas e invenções, assim como os valores da sustentabilidade e da entropia.<sup>559</sup>

Nesse caso, a arte é “ferramenta” – meio para um fim. Esse fim é melhor explicado por Mônica Hoff, a coordenadora pedagógica de Sofia Hernández:

A paixão dos artistas pela ciência, como sabemos, não é recente. Tem como marco inicial o século XIV, com os experimentos renascentistas, e apogeu conceitual, pós-Revolução Industrial, na primeira metade do século XX, com os futuristas, amantes das máquinas, da aventura, da velocidade e das alturas. Desde então, a relação entre arte e ciência tem se estreitado a olhos nus. Em “O satélite e a obra de arte na era das telecomunicações”, publicado em 1986, Eduardo Kac reflete sobre como artistas passaram a se relacionar e se valer dos sistemas de telecomunicações via satélite em suas práticas. A construção de um foguete, a manipulação de códigos de DNA e o envio de objetos, mensagens e imagens para o espaço tornaram-se ações presentes no processo de criação de muitos artistas.

Para Sundar Sarukkai, o ponto de conexão entre esses dois campos de conhecimento historicamente separados é a curiosidade. Para o físico e filósofo indiano, a curiosidade é um catalisador do conhecimento. No texto “A ciência e a ética da curiosidade”, Sarukkai nos diz: “por estarmos insatisfeitos com as respostas que obtemos, bolamos novas maneiras de pensar. Por sermos curiosos, descobrimos métodos. Descobrimos a ciência”. Estudos recentes têm comprovado que crianças e cientistas têm uma maneira de pensar e aprender muito semelhante. Acredita-se que as crianças, mais que os adultos, sejam capazes de inventar teorias incomuns para resolver problemas. Ao pensar de forma hipotética, “os pequenos” são tão astutos e inovadores em seus argumentos e questões quanto os cientistas. Mas, por que, quando se trata da arte, a maior parte das experiências educacionais ainda orbitam galáxias localizadas a bilhões de quilômetros da ciência?<sup>560</sup>

Através dessa manobra de rebaixar o “estatuto da arte”, Sofia Hernández abre a brecha por meio da qual os mecenas do evento puderam partir para a direção dos holofotes da IX BAVM e, talvez, construir uma base para a atração de mais patrocinadores no futuro. Essa foi a verdadeira “novidade” daquela edição: a relação entre curador-geral e empresários pulou para o palco principal, isto é, no tema

---

559 HERNÁNDEZ, Sofia. *Sobre nuvens e perturbação atmosférica*. In: HERNÁNDEZ, Sofia, HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 10 e 12.

560 HOFF, Mônica. *De uma chuva de ideias às redes de informação*. In: HERNÁNDEZ, Sofia, HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 17-18.

(conceito) da curadoria. Como bem disse Patricia Druck, a presidente daquela edição:

Destaque para a iniciativa de aproximar a arte do mundo empresarial. Afinal, a própria Bienal do Mercosul foi criada por empresários. E essa era a ocasião de desenvolver um projeto no qual não apenas se recebesse aporte financeiro dos patrocinadores e grandes corporações, mas também se criasse um diálogo entre tais agentes. A 9ª Bienal apresentou projetos artísticos criados por novas colaborações entre artistas e empresas ou centros de pesquisa que trabalham com recursos naturais e/ou tecnologia avançada.<sup>561</sup>

A mostra que expôs as obras fruto de parceria entre empresas e artistas ganhou destaque na IX BAVM, servindo de carro-chefe para a publicização do evento para a imprensa<sup>562</sup>. Curiosamente, foi justamente essa exposição – intitulada *Máquinas da Imaginação* – que gerou contestação dos dirigentes da FBAVM:

Na revisão da proposta curatorial preliminar pelos administradores e conselheiros da Bienal, foi especificamente o conceito de Máquinas da Imaginação, em meio aos demais programas da exposição, que foi questionado. Ele implicava diversas coisas além de experimentação e colaboração. Por exemplo, que as estratégias de captação de recursos precisariam ser mudadas; que outros departamentos além daqueles de marketing ou responsabilidade social, tanto da Bienal quanto de seus possíveis parceiros, precisariam ser convencidos e envolvidos; que, nesse processo, outros compromissos precisariam ser assumidos com a equipe e com os artistas; e, por fim, que a probabilidade do convívio e da colaboração propostos não podia ser prevista; assim, seus resultados eram imprevisíveis. (A mim parecia que tudo isso era um motivo ainda maior para desenvolver o programa, obviamente.) Antes da ideia do programa Máquinas da Imaginação ser completamente eliminada da proposta geral, a presidente da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre Patricia Fossati Druck sugeriu que testássemos a ideia: apresentar o programa a uma empresa e ver se concordavam em participar, como uma espécie de entrevista-piloto.

*Como nós, você, o artista mediríamos o sucesso da colaboração? Pela qualidade de uma obra de arte resultante disso?* Essa foi a primeira pergunta que os executivos fizeram depois da minha apresentação da proposta de Máquinas da Imaginação. Minha resposta foi intencionalmente abstrata, alguma coisa como *se todos*

---

561 DRUCK, Patricia. *Presidir a Bienal, favorecer o clima*. In: FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 | 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 5.

562 Ver, por exemplo, DALCOL, Francisco. *9ª Bienal do Mercosul começa nesta sexta com inspiração na ciência e na indústria de tecnologia avançada*. 19 set. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/9-bienal-do-mercosul-comeca-nesta-sexta-com-inspiracao-na-ciencia-e-na-industria-de-tecnologia-avancada-4266687.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

os envolvidos desfrutarem do processo, uma vez que o uso de padrões de medição estabelecidos *a priori* não era uma opção. Senti que usar noções relativas de sucesso ou qualidade seria algo desastroso. A proposta curatorial geral estava, na verdade, questionando as distinções convencionais.<sup>563</sup>

Os questionamentos – tanto da FBAVM quanto das empresas posteriormente consultadas – eram pertinentes, e Hernández, sob adversidade vinda de cima, recorreu ao velho discurso da arte como algo que basta por si só – um mal sinal para uma doutrina que visa colocar as instituições envolvidas no centro das atenções. Não se sabe como *Máquinas da Imaginação* saiu do papel, Hernández se limitando a afirmar que “no entanto, para minha surpresa, a conversa continuou depois dessa primeira troca e, ao final da entrevista-piloto, a empresa concordou em participar”<sup>564</sup>.

Contradições à parte, a temática da arte e tecnologia ainda permitiu a Sofia Hernández uma justificativa para montar instalações de nomes consagrados da História da Arte, como Robert Rauschenberg e Hans Haacke, muito úteis para a promoção do evento<sup>565</sup>. Tais instalações, ao que parece, deram muito trabalho para serem trazidas à IX BAVM (por questões de direitos autorais, entre outros entraves logísticos) e foram um ponto de honra para Hernández, consumindo muito de seu tempo e recursos, sendo todas elas produzidas em parceria com empresas mecenas<sup>566</sup>. Por mais que ela tenha dito que não houve motivação “histórica” (i.e., não houve motivação única) para selecionar tais artistas, fato foi que todos eles foram expostos numa mostra separada – intitulada, ironicamente, *Obras históricas*<sup>567</sup>.

Ao que parece, o tema da IX BAVM – *se o clima for favorável* – teve a ver com alguma exigência “de cima”, pois a documentação existente indica que a intenção

---

563 HERNÁNDEZ, Sofia. *Se o clima for favorável*. In: DEMEUSE, Sarah, HERNÁNDEZ, Sofia, PROENÇA, Luiza (org.). *Se o clima for favorável*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 52.

564 Ibidem.

565 CYPRIANO, Fabio. *9ª Bienal do Mercosul inclui nomes estelares da arte contemporânea*. 17 maio 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1280328-9-bienal-do-mercosul-inclui-nomes-estelares-daarte-contemporanea.shtml>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

566 HERNÁNDEZ, Sofia, SOMMER, Michelle. *9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofia Hernández Chong Cuy*. In: *Porto Arte*, v. 21, nº 35, maio 2016, p. 143-160. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, 2016. p. 151.

567 Ibidem. p. 147-152.

original era ligar essa edição de alguma forma ao assunto do aquecimento global. Essa hipótese vem do fato de que, nos textos cerimoniais do catálogo geral, as autoridades políticas competentes exceto José Fortunati (i.e., Dilma Rousseff, Tarso Genro e Marta Suplicy<sup>568</sup>) tocam no assunto da relação entre arte e natureza ou do “desenvolvimento sustentável”. No entanto, em seu próprio texto para o mesmo catálogo, Hernández faz uma associação bastante livre entre o tema imposto e a sua proposta, se resumindo a dizer que “Por mais que o clima possa ser uma preocupação pública [...] age como língua, processando ideia em imagens ou articulando figuras de linguagem que expressam ‘atmosfera’ emocionais e ‘climas’ políticos”<sup>569</sup>.

No todo, a IX BAVM foi composta por três eixos:

- 1) *Portais, Previsões e Arquipélagos* – as exposições em si, que foram subdivididas em diversas mostras: *Máquinas de Imaginação*, no qual seis artistas convidados para produzir obras em parceria com seis empresas diferentes; *Obras históricas*, as obras comissionadas de artistas consagrados do início da era pós-moderna/contemporânea (décadas de 60 e 70); *Ekphrasis*, ou a mostra que não foi: basicamente um ciclo de palestras sobre obras que, por questões operacionais, não podem ser expostas em espaços museológicos (obras efêmeras, *site specific*, microscópicas etc.); *Performances*, uma série de *performances* (no total foram 8 *performances* diferentes realizadas em 36 sessões); e *Colaborações*, uma mostra de colaboração entre a BAVM e instituições de fora do ramo das artes visuais;
- 2) *Encontros na Ilha*, no qual 121 convidados do ramo das artes visuais viajaram até a ilha das Pedras Brancas (ilha do Presídio) em 7 expedições, realizadas entre maio e novembro de 2013, e lá produziram uma série de materiais artísticos, entre eles 60 textos que foram publicados num site *ad hoc*; e

---

568 Na época, eram, respectivamente: Presidente da República, Governador do RS e Ministra da Cultura. José Fortunati era o prefeito de Porto Alegre.

569 HERNÁNDEZ, Sofia. *Se o clima for favorável*. In: DEMEUSE, Sarah, HERNÁNDEZ, Sofia, PROENÇA, Luiza (org.). *Se o clima for favorável*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 34.



3) *Programa Redes de Formação*, outro nome para o programa pedagógico da IX BAVM, que aglutinou, da sua forma e na medida do possível, todo o tipo de atividade já realizada na história da BAVM (palestras, formação de professores, residências etc.). Seguindo a instrução de Sofia Hernández de rebaixar o estatuto da arte, nenhum dos dois simpósios foi sobre arte propriamente dita. O primeiro, *Ciência e éticas da curiosidade* (17 de maio de 2013), contou com o filósofo Sundar Sarukkai (citado por Mônica Hoff) e o historiador Eduardo Bueno, que contou a história da ilha das Pedras Brancas; no fim, o artista Eduardo Navarro fez uma “*performance*”, enviando uma mensagem telepática para a plateia. O segundo, *Educação como encontro e igualdade: alguém que sabe algo... alguém que sabe algo mais* (8 de novembro de 2013), tratou de pedagogia propriamente dita.

Ironicamente para uma edição que se vendeu como apoiada diretamente pelas empresas, o catálogo geral foi condensado num único volume por razões financeiras. Além dele, foram publicados mais seis livretos de artistas e a já mencionada coletânea de textos. Ficou clara a preocupação quase que exclusiva com o *design* e diagramação, em detrimento da catalogação em si<sup>570</sup>. Tal manobra conceitual pode ter tido razão museográfica, pois, como já mencionado, a IX BAVM contou com poucas obras e artistas e uma boa porcentagem de *performances* e instalações. Não obstante, o mais simbólico foi o fato de o catálogo ter sido lançado oficialmente em Nova York, São Paulo e Cidade do México<sup>571</sup> – um claro esforço do *marketing* de internacionalizar a marca da BAVM e se afastar cada vez mais do nome “Mercosul”.

A IX BAVM também quebrou a barreira simbólica de participação de artistas: pela primeira vez, os artistas de fora da América Latina foram maioria. Dos 59 artistas, 32 foram de fora da região, sendo que EUA e Reino Unido (nação de origem de,

---

570 Daí talvez a decisão da curadoria de optar por uma antologia de textos consagrados: dar ao “catálogo” caráter atemporal (no sentido de não-datado). Sofia Hernández disse que “O catálogo não é exatamente a documentação de um processo senão a discussão das razões pelas quais um processo existiu. [...] O catálogo foi concebido desde o início como um espaço de reflexão de ideias sobre o projeto mais concretamente relacionado com as obras de arte propriamente ditas, mas nunca como uma documentação da exposição.” (HERNÁNDEZ, SOMMER, p. 158-159).

571 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 / 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 13.

respectivamente, 7 e 4 artistas) representaram um número de artistas comparável ao de brasileiros e argentinos (respectivamente, 8 e 5). Os quatro maiores mercados nacionais de arte (EUA, China, Reino Unido e França) foram representados por quinze artistas, número superior ao de brasileiros e argentinos somados e apenas um pouco inferior ao de latino-americanos (18 artistas, incluindo os cinco do México). O Paraguai não foi representado por nenhum artista, e o Uruguai e Venezuela por apenas um cada<sup>572</sup>. Num claro recado de que o evento partia para a internacionalização, a IX BAVM seguiu o exemplo da Bienal de São Paulo e deu uma premiação para o melhor artista nacional (brasileiro) e uma para o melhor estrangeiro<sup>573</sup>.

As outras bienais da “era anti-latino-americana” tinham a característica marcante de contar com a grande maioria – senão a totalidade, como foi o caso da VII BAVM – de artistas participantes vindos da América Latina. Isso fazia com que tais edições tensionassem com as da “era latino-americana”, marcando uma espécie de continuidade pela negação. A IX BAVM, apesar de não conseguir se separar das suas antecessoras “anti-latino-americanas” – entre outras razões, porque 45,76% de artistas latino-americanos ainda é uma porcentagem alta e pelo fato de a curadora-geral também ser latino-americana –, deu sinais de que tentou avidamente fazê-lo.

Outras práticas refletiram o mercado de artes, como o estabelecimento de uma equipe de relacionamento, que organizou um pré-evento exclusivo para certas instituições: a Abact (Associação Brasileira de Arte Contemporânea, a associação de galerias brasileiras), a ArteBA (Arte Buenos Aires, uma fundação que fomenta, desde 1991, o mercado de arte na Argentina), a ArtRio (feira de Arte do Rio de Janeiro, a maior feira de arte do Brasil junto com a SP-Arte), o MoMA (Museum of Modern Art, museu historicamente ligado ao mercado de arte), o MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), o MCASB (Museum of Contemporary Art of Santa Barbara), a Pinacoteca de São Paulo, a SP-Arte, a YPO (não menciona exatamente o que é no

---

572 Ibidem. p. 18-19.

573 RUPP, Isadora. “*Há um olhar para a arte brasileira*” – *Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul*. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwytbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

relatório, mas provavelmente se refere à Young Presidents' Organisation, uma rede mundial de executivos corporativos) e a Universidade de Tolima<sup>574</sup>.

Além dessas “ações de relacionamento”, houve também articulações com instituições não governamentais por fora do esquema de patrocínio, isto é, com entidades que não fomentaram a IX BAVM por nenhum dispositivo formal. Oficialmente, tais instituições ajudaram – não se diz de que forma – a realizar tanto as exposições quanto o projeto pedagógico, e incluíram, entre várias outras, a Bolsa de Arte de Porto Alegre (a maior e mais importante galeria de arte contemporânea do Rio Grande do Sul), a Fundação Gaia e a Fundação Iberê Camargo (ambas ligadas à Gerdau, a primeira sendo uma das propagadoras do “marketing de responsabilidade social”), o Instituto de Arte Contemporânea Jardim Botânico (Inhotim), o Itaú Cultural, o Museu de Arte do Rio (MAR), diversas Secretarias de Cultura e de Educação de municípios gaúchos e a Sotheby's. A IX BAVM ainda contou com o “projeto” *Faça Parte*, uma abordagem filantrópica mais direta, onde pessoas físicas foram incentivadas (não se sabe como) a doar recursos ao projeto pedagógico. Na prática, quem colaborou foram os capitalistas que já se beneficiavam do mecenato da BAVM<sup>575</sup>.

A mostra *Encontros na Ilha* teve caráter explicitamente corporativo, aparentemente tomando a forma de evento VIP. Com apenas 121 convidados previamente selecionados pela curadoria, ela descumpriu a Lei Rouanet, cujo Artigo 2º diz que “Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso” (§ 1º) e “É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso.” (§ 2º). Como forma de

---

574 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 / 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 47-48. No *relatório*, está escrito “Universidade de Toliba”. Provavelmente, trata-se de um erro ortográfico.

575 Os colaboradores foram: Beatriz Bier Johannpeter, Elvaristo Teixeira do Amaral, Evelyn Noemi Berg Ioschpe, Jayme Sirotsky, Jorge Gerdau Johannpeter, José Paulo Soares Martins, Patricia Fossati Druck, Péricles de Freitas Druck, Renato Malcon, Sérgio Silveira, Constantino Andreis Zaffari, Ana Elisa Estrela Ferreira (FBAVM, p. 47.)

contornar essa questão, a IX BAVM criou um *website* para abrigar os registros da mostra e os vendeu como produto final<sup>576</sup>. A própria Sofia Hernández admitiu, três anos depois, que o *website* serviu apenas de catálogo e documentação virtual, não configurando a obra/atividade em si<sup>577</sup>.

Hernández não se intimidou em coordenar também o processo artístico quando achava apropriado – ela dava palpites diretamente aos artistas, chegando a censurá-los em algumas ocasiões, modificando diretamente o caráter de suas obras<sup>578</sup>. Tal peculiaridade lhe rendeu o título adicional de “diretora artística” – a primeira vez que isso acontece oficialmente na BAVM – e, possivelmente, um cachê maior da FBAVM<sup>579</sup>.

Comparada com bienais semelhantes (e.g., as de Sevilha e Valência), a BAVM sempre foi um sucesso de público, consistentemente atraindo algo entre um sexto e metade da população de Porto Alegre. Suporte total e incondicional da grande mídia local nunca lhe faltou, mas a IX BAVM levantou um dado interessante: seu relatório de responsabilidade social acusa retornos de mídia (i.e., o montante de mídia divulgada, em termos de valor de mercado) no montante equivalente a R\$ 2.967.036,46, sendo R\$ 1.210.583,66 em mídia impressa e R\$ 1.756.452,80 em rádio e televisão. O relatório implica que a publicidade não foi paga, mas é sabido que a família Sirotsky (dona do Grupo RBS, o monopólio da comunicação no Rio Grande do Sul) tem vínculos diretos com a BAVM/FBAVM desde a sua criação, sendo Jayme Sirotsky membro do Conselho da FBAVM.

No relatório de responsabilidade social – que sempre divulgou as receitas, mas nunca as despesas – consta uma “receita” referente aos “descontos de mídia” no equivalente a R\$ 1.765.692,56<sup>580</sup>. Na discriminação, consta que isso se refere a

---

576 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 I 2013*, Porto Alegre, FBAVM, 2013, p. 21.

577 HERNÁNDEZ, Sofia, SOMMER, Michelle, *9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofia Hernández Chong Cuy*, In: *Porto Arte*, v. 21, nº 35, maio 2016, p. 143-160. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, 2016. p. 159-160.

578 *Ibidem*, p. 156.

579 *Ibidem*, p. 153.

580 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 I 2013*, Porto Alegre, FBAVM, 2013, p. 53

“descontos em veiculações na mídia, com base nos respectivos preços de tabelas”<sup>581</sup>. Existem duas possibilidades: ou o retorno de mídia não está contabilizado e a FBAVM literalmente recebeu um desconto de R\$ 1.765.692,56 em mídia paga ou esse dinheiro está incluso no retorno de mídia, o que significaria que a IX BAVM gastou R\$ 1.201.343,90 em publicidade – dinheiro que, quase invariavelmente, deve ter parado nas mãos dos Sirotsky, donos do maior jornal de circulação e da rede de televisão de maior audiência no Rio Grande do Sul. Como se não bastasse, a RBS – Zero Hora Editora Jornalística S.A. (CNPJ nº 92.821.701/0001-00) só entrou com R\$ 5 mil pela Lei Rouanet, de modo que seu ganho teria sido multiplicado<sup>582</sup>.

O pacote de *marketing* oferecido (as “contrapartidas”) pela equipe de *marketing* da FBAVM foi o mesmo praticado desde pelo menos a VI BAVM, a primeira edição que disponibilizou relatórios de responsabilidade social publicamente: campanha publicitária (mídia equivalente a percentual investido), programação visual, materiais gráficos, comunicação digital, imprensa, envio de relatórios semanais, serviços VIP dentro dos espaços do evento e, mais importante de todos, a “possibilidade da utilização de benefícios fiscais do imposto de renda (Lei Rouanet) e do ICMS (LIC/RS)” (p. 47). Esse último item basicamente anula os demais, pois significa que todo o dinheiro que o patrocinador supostamente investiu em publicidade durante a IX BAVM pode ter vindo ou da Lei Rouanet ou da LIC/RS, ou das duas<sup>583</sup>.

A menos que, por equipe de *marketing*, a FBAVM queira dizer uma equipe de *designers* publicitários pagos para diagramar material propagandístico: o setor de *marketing* da IX BAVM – oficialmente, o setor de “Gestão de Parcerias e *Marketing*” – só contou com três pessoas: Michele Loreto Alves na coordenação (i.e., a chefe), Helena Cardia na produção gráfica (i.e., a *designer* e/ou diagramadora) e Manoela

---

581 Ibidem.

582 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

583 Volmir Gilioli disse, em entrevista, que “[a relação da Bienal com seus patrocinadores] fundamenta-se em um processo de ganhos compartilhados, desde a possibilidade de ganhos fiscais com o apoio, até contrapartidas organizadas para dar reciprocidade, em cada perfil de investimento”. Também ressaltou, nessa mesma entrevista, que “Os recursos incentivados respondem pela maior parte do orçamento do projeto e, como a Fundação não tem outro tipo de renda, seria impossível mantê-la sem esses recursos” (MENEZES, 2016.)

Carvalho Guariglia como estagiária<sup>584</sup>. Provavelmente não foi coincidência que o setor não relacionado à produção (i.e., museografia e monitoria) mais inflado foi o administrativo-financeiro, que contou com dez pessoas (Volmir Gilioli na coordenação/chefia mais nove funcionários em função não especificada, mas nenhuma delas em estágio), uma a mais que a curadoria (nove pessoas)<sup>585</sup>. Patricia Druck, conselheira do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), colecionadora de arte e patrona da Pinacoteca de São Paulo<sup>586</sup>, certamente estava familiarizada com as práticas corporativas do “mundo da arte” e certamente estava a par de tudo o que foi planejado para a IX BAVM.

### 10.1 – A queda da BAVM “anti-latino-americana”

As reformas corporativas, no entanto, não alcançaram os seus objetivos. Em setembro de 2013, ao mesmo tempo em que a IX BAVM inaugurou, ocorreram a Bienal de Curitiba e a ArtRio, e o mercado de arte no Brasil passava por um período de euforia após passar incólume pela crise de 2008. A SP-Arte, que iniciou como um empreendimento de pequeno porte em 2005, cresceu linearmente até ganhar destaque mais ou menos na mesma época, alcançando seu pico em 2010 (quando passou a ocupar a área inteira da sede da Bienal de São Paulo)<sup>587</sup>. Patricia Druck foi à abertura da Bienal de Curitiba daquele ano e lá deu uma entrevista para o Correio do Povo, em 11 de setembro de 2013, na qual respondeu :

É uma grande vantagem [a realização de eventos artísticos simultâneos no país], pois há grupos estrangeiros de críticos e colecionadores que só vêm ao Brasil porque eles acontecem ao mesmo tempo. Se fossem isolados, certamente, muitas pessoas não

---

584 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 / 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 58.

585 Ibidem.

586 RUPP, Isadora. “*Há um olhar para a arte brasileira*” – Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwytbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

587 Isso pode ser inferido através do levantamento do número de galerias e da qualidade destas galerias em cada edição.

se deslocariam de tão longe. É uma estratégia boa e que deve ser mantida, é uma força para o Brasil.

[...]

A arte brasileira está crescendo, há um olhar para o país. Na Bienal do Mercosul, dois artistas serão premiados, um brasileiro e outro estrangeiro, e vemos como os artistas, mesmo as (sic) de fora, desejam criar no Brasil. Vivenciar essa experiência brasileira para eles é inspiradora.<sup>588</sup>

Em coluna publicada no Jornal do MARGS, em agosto de 2005 (comemoração dos dez anos da BAVM), Maria Tomaselli e Paulo Roberto Gaiger afirmaram que uma das razões conjecturais que talvez tenham motivado o desengavetamento do projeto da BAVM foi a criação da Mostra VentoSul em Curitiba, em 1993<sup>589</sup>. Essa mostra ocorreu a cada dois anos até 1997<sup>590</sup>, quando passou por um hiato de dez anos e só voltou a ser realizada em 2007<sup>591</sup>, mudando de nome gradualmente até ser denominada Bienal Internacional de Curitiba na edição de 2013<sup>592</sup>. Nesse período, ela cresceu vertiginosamente e, na edição de 2011, foi considerada pela então Ministra da Cultura, Ana de Hollanda, “o maior evento realizado no Brasil em 2011 no âmbito da arte contemporânea”<sup>593</sup> e ganhou o Prêmio Destaque ABCA 2011 (da Associação Brasileira de Críticos de Arte)<sup>594</sup>. Em 2013, a Bienal de Curitiba abandonou o formato regional bem como o formato temático típico de bienais e adotou um sistema simplificado, de tema e escolha livre de obras<sup>595</sup> e, em três

588 RUPP, Isadora. “Há um olhar para a arte brasileira” – Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwyfbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

589 GAIGER, Paulo Roberto, TOMASELLI, Maria. *A pasta cor-de-rosa e a Bienal*. In: *Jornal do Margs*, nº 110, ago. 2005.

590 Inclusive, na capa do pôster da terceira VentoSul (realizada entre 1996 e 1997) está o desenho de Torres García, carro-chefe da vertente cartográfica de Frederico Moraes. Ticio Escobar foi curador nas três primeiras VentoSul e foi curador do Paraguai na I BAVM. Ver *III VentoSul – Mostra de Artes Visuais Integração do Cone Sul*. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/ed3/site/index.html>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

591 PEREIRA, Luciana C. *Apresentação da 4ª Mostra VentoSul*. In: *4. Mostra Latino-Americana de Artes Visuais – VentoSul*. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2008. p. 16.

592 BIENAL DE CURITIBA. *Anos Anteriores*. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/anos-anteriores/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

593 *Sucesso de público marca a 6ª Bienal de Curitiba*. 09 dez. 2011. Disponível em: <[http://bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&cod\\_noticia=252&todas&pg=0](http://bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&cod_noticia=252&todas&pg=0)>. Acesso em: 06 jul. 2017.

594 *Bienal de Curitiba ganha prêmio destaque da Associação Brasileira de Críticos de Arte*. 24 maio 2012. Disponível em: <<http://www.bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&todas>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

595 BIENAL DE CURITIBA. *ANOS Anteriores*. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/anos-anteriores/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

meses de funcionamento, alcançou a marca de 1,2 milhão de visitantes<sup>596</sup> – número comparável à V BAVM, que recebeu 850 mil visitantes em dois meses, a segunda maior marca da história da BAVM.

Curitiba teve entre 1.751.907 e 1.893.997 habitantes no período 2010-2016<sup>597</sup> – não muito maior do que Porto Alegre, que no mesmo período oscilou entre 1.409.351 e 1.481.019 habitantes no mesmo período<sup>598</sup>. Isso, somado a evidências circunstanciais, indica que, em 2011, a Bienal de Curitiba possivelmente já havia ultrapassado a BAVM enquanto principal bienal de artes visuais da região Sul. Mesmo Patricia Druck admitiu tal *status quo* antes dos dois eventos começarem, ao afirmar que “para essa edição da Bienal, esperamos de 700 mil a 900 mil visitantes durante os 60 dias do evento”<sup>599</sup>, i.e., no máximo pouco mais do que a edição de 2013 da Bienal de Curitiba (ajustando o fator tempo de funcionamento de cada evento).

A IX BAVM acabou saindo bem pior do que a encomenda: compareceram apenas 506.803 visitantes – 440.694 de público “espontâneo” e 66.109 de público escolar<sup>600</sup>. Visto que ela também esperava que, desse público, cerca de 200 mil fossem público escolar<sup>601</sup>, isso significou uma perda de quase 140 mil visitantes desse tipo – uma indicação de falha de logística, erro grave para uma bienal que buscou ter estrutura mais corporativa que suas antecessoras – e algo entre 60 mil e 200 mil visitantes de público espontâneo. Patricia Druck superestimou a situação do mercado de arte

---

596 *Bienal Internacional de Curitiba teve mais de um milhão de visitas*. 03 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/bienal-internacional-de-curitiba-teve-mais-de-um-milhao-de-visitas/enviarFormulario>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

597 IBGE. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=410690>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

598 IBGE. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=431490&search=rio-grande-do-sul|porto-alegre>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

599 RUPP, Isadora. “*Há um olhar para a arte brasileira*” – Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwytbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

600 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 / 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 10.

601 RUPP, Isadora. “*Há um olhar para a arte brasileira*” – Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwytbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.



brasileiro, ao dizer que “o mercado está em ascensão, mas o acesso do público também melhorou? Acredito que sim”<sup>602</sup>.

O que os números indicaram foi outro cenário. A Bienal Internacional de Curitiba claramente ocupou o espaço de principal bienal da região Sul da BAVM, e as reformas corporativas da IX BAVM não resultaram num aumento do público e nem das finanças: seu orçamento de R\$ 12.305.523,75 – R\$ 6.119.400,00 pela Lei Rouanet<sup>603</sup> e R\$ 5.000.000,00 pela LIC-RS – foi inferior à edição anterior, R\$ 7.103.043,54 abaixo do que o projeto original pedido ao MinC e R\$ 4.653.651,21 abaixo do que o MinC autorizou o projeto a captar. Os R\$ 5 milhões captados pela LIC-RS ficaram R\$ 4.308.193,26 abaixo do que a Lei autorizou o projeto a captar no Estado<sup>604</sup>.

Juntas, as duas leis levantaram R\$ 11.119.400,00, o que significa que apenas R\$ 1.186.123,75 vieram de fontes (supostamente) não públicas<sup>605</sup>. Cruzando os dados das duas leis de incentivo fiscal, temos que a IX BAVM arrecadou R\$ 16.411.236,80 a menos do que precisava (R\$ 28.716.760,55), i.e., operou com menos da metade do que esperava ter.

O que as reformas corporativas de Patricia Druck conseguiram foi acirrar a luta de classes. Com a falta de recursos e o recrudescimento da ideologia corporativa dentro de sua diretoria e curadoria, a IX BAVM começou a apelar ainda mais para a superexploração da força de trabalho e a estratificação social. A VI BAVM – aquela na qual se resolveu trazer os jovens empresários gaúchos para a direção da FBAVM – já havia iniciado tal processo, ao abrir, pela primeira vez, uma edição da BAVM de domingo a domingo, das 9h00 às 21h00, numa tentativa de propulsionar o número de visitantes<sup>606</sup>.

---

602 Ibidem.

603 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salinet/salinet/salinet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

604 SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www1.lic.rs.gov.br/Consulta-Pesquisa.asp>>.

605 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul 2012 / 2013*. Porto Alegre: FBAVM, 2013. p. 53.

606 FBAVM. *Relatório de Responsabilidade Social Ações e Contribuições 2008/2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009. p. 10.

A situação aparentemente se agravou com a elitização executada por Sofia Hernández. Em novembro de 2013, os monitores (chamados “mediadores”) da IX BAVM lançaram um documento de protesto, reclamando das más condições de trabalho e da violação do acesso universal previsto pela Lei Rouanet. Entre as denúncias, estavam: um jantar VIP em local de exposição e em horário de funcionamento, assédio moral, falta de cuidado com a integridade das obras, omissão e restrição ativa de público a uma *performance* propagandeada como de livre acesso, desvio de função, LGBTfobia e falta de material para deficientes visuais<sup>607</sup>. Os monitores reivindicaram um “acesso a todos, democrático, popular e universal” e repudiaram a “exclusão e segregação de públicos, bem como à má condição e vulnerabilidade do educador trabalhador da equipe de mediação, hostilizado em diversas situações”<sup>608</sup>.

Após visitar a IX BAVM, o visitante Rodrigo Silva, diretor de arte, publicitário e fotógrafo amador, deixou registrado em seu *blog* :

Com a promessa de aumentar a projeção e a internacionalização da Bienal através de obras inéditas ou reeditadas, com tecnologia do estado, a arte contemporânea da Bienal é pobre.  
A cada ano que passa [sic] a Bienal fica menor e com menos acesso. Ao invés de arte convidativa, vemos curadores passeando de helicópteros pela cidade. Como eu não fui um dos seletos convidados à [sic] assistir aos encontros na ilha, fiquem com os registros que fiz no centro da cidade.<sup>609</sup>

A IX BAVM tentou se transformar num evento corporativo, mas os números de visitantes e especialmente de arrecadação não embasaram a mudança estratégica de sua direção e curadoria. A solução prática e realmente sustentável seria o retorno ao projeto original, de Frederico Moraes, que não exigia números crescentes de público porque embasava sua existência na construção de um novo paradigma político para a arte latino-americana – mas as condições para tal não existiam mais.

Como resultado, a *desglobalização* – que Canclini usou para designar pontualmente a VIII BAVM – se revelaria um processo geral, permanente e degenerativo da BAVM.

---

607 Coletivo Autônomo de Mediadores. *Declaração*. Porto Alegre, nov. 2013. In: *Dazibao*, nº 01, 2013.  
608 Ibidem.

609 SILVA, Rodrigo. *9ª Bienal do Mercosul: a decadência*. 24 dez. 2013. Disponível em: <http://astronautaincomum.com/9a-bienal-do-mercosul-a-decadencia/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

## 11 – X BAVM (2015): o retorno às origens?

O fracasso do plano corporativo de Patricia Fossati Druck impeliu o Conselho de Administração a tentar voltar às raízes, elegendo como presidente o colecionador de pintura brasileira do século XX, José Antônio Fernandes Martins.

Fernandes Martins foi nomeado à presidência da X BAVM em 30 de maio de 2014<sup>610</sup>. Graduado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ele era, na época, Vice-Presidente de Relações Institucionais da Marcopolo S.A., da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e da Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul (FIERGS), bem como presidente do Sindicato Interestadual da Indústria de Materiais e Equipamentos Ferroviários e Rodoviários (SIMEFRE), da Associação Nacional dos Fabricantes de Ônibus (FABUS) e da Associação do Aço do Rio Grande do Sul (AARS). Também era conselheiro do Conselho Superior de Comércio Exterior da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e do Instituto de Estudos para o Desenvolvimento Industrial (IEDI)<sup>611</sup>. Era ávido colecionador de arte brasileira do século XX, o que lhe proporcionou a vontade de retornar às tradições latino-americanas da BAVM<sup>612</sup>.

Antes mesmo de escolher oficialmente o curador-geral para a edição, dias após a sua posse, Fernandes Martins disse que:

É uma experiência inédita da minha vida, eu sou engenheiro mecânico, empresário, a vida inteira estive ligado à indústria automobilística. Não sou um perito em arte, mas sim apreciador de artes plásticas, principalmente pintura brasileira do século XX. Isso eu faço há mais de 35 anos, aprendi a gostar e a me dedicar, e tenho isso como um grande prazer na minha vida. Pretendemos colocar o foco principal desta gestão na promoção e na divulgação das artes na América Latina. Este ponto é fundamental: uma bienal do

---

610 *Fundação Bienal do Mercosul anuncia nova diretoria*, s/d – provavelmente no dia (30/05/2014) ou alguns dias após a nomeação da nova diretoria. Nota oficial.

611 Ibidem.

612 ROLIM, Michelle, *José Antônio Fernandes Martins assume comando da Bienal do Mercosul*. 03 jun. 2014. Disponível em: <<http://alfonsin.com.br/jos-antnio-fernandes-martins-assume-comando-da-bienal-do-mercosul/?print=1>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

Mercosul é uma promoção já internacionalizada, mas queremos estender essa internacionalização para a América Latina toda, porque ela expressa a nossa cultura, modo de viver, nossa maneira de encarar as coisas. Nós, latino-americanos, temos uma maneira parecida de pensar. Esse foco de artes da América Latina será o nosso grande objetivo, a nossa grande perseguição em fazer dessa bienal nem melhor e nem superior às outras, mas fazer completamente diferente das outras, queremos fazer uma inovação, que não significa criar algo que não criaram, ou melhor, mas sim diferente, que olhem e digam: “puxa isso eu nunca tinha visto”.<sup>613</sup>

A escolha por uma espécie de volta às origens representou uma quebra de paradigma da BAVM desde que esta basicamente abandonou a sua estrutura latino-americana na VI BAVM.

Paralelamente à volta às origens da BAVM, ocorria uma mudança na cena artística do Rio Grande do Sul (i.e., Porto Alegre). A entrevistadora Michelle Rolim preconizou que seria Gaudêncio Fidelis – curador-adjunto da V BAVM e, na época, diretor do MARGS – o curador-geral escolhido:

P: Há algum nome neste quesito? Gaudêncio Fidelis, diretor do Margs, talvez pudesse ser uma escolha?

R: O Gaudêncio Fidelis é um nome muito forte, sem dúvida nenhuma ele, como diretor do Margs, é um ponto de liderança nas artes plásticas do Rio Grande do Sul. Ainda não temos uma definição, isso vai ser decidido e comunicado tão logo tenhamos uma construção da 10ª edição. Quando tudo estiver formalizado, vamos definir quem será o nosso curador. Mas também existem muitos nomes que serão analisados, através de uma escolha seletiva e altamente técnica.<sup>614</sup>

Gaudêncio Cardoso Fidelis desfrutou de uma ascensão meteórica após a V BAVM. Nascido em 1965, teve uma formação acadêmica institucional sólida, graduando na UFRGS, fazendo mestrado na New York University (NYU) e doutorado na State University of New York (SUNY), com uma tese sobre a recepção da arte brasileira nos EUA no período 1995-2005. Ajudou a fundar o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em 1992, do qual foi o seu primeiro diretor. O museu foi um fracasso e até os dias de hoje é inexpressivo<sup>615</sup>, mas ele conseguiu

<sup>613</sup> Ibidem. A pergunta da entrevistadora para essa resposta foi: “Quais serão as diretrizes de sua gestão?”.

<sup>614</sup> Ibidem.

<sup>615</sup> Ver KNAAK, Bianca. *O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe?)*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, COUTO, Maria de Fátima Morethy, MALTA, Marize (org). *XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con]tradições na História da Arte*.

seguir a trajetória ascendente e curou em instituições como Fundação Iberê Camargo (exposição *Dédale*, 2009<sup>616</sup>), Santander Cultural (exposição *O Triunfo do Contemporâneo*, 2012<sup>617</sup>) e Oi Futuro (exposição *Dédale*, 2011<sup>618</sup>). Em 2011, se tornou diretor do MARGS – em termos de prestígio, o cargo mais elevado do mundo das artes visuais do Rio Grande do Sul.

O curador-geral Gaudêncio Fidelis, em todas as suas entrevistas, basicamente repetiu a diretriz exposta por Fernandes Martins na sua entrevista do dia 3 de junho de 2014. Além do mais, propositalmente ou não, coube a ele fazer autocrítica da BAVM:

Há um caráter fundacional na 1ª edição da mostra, realizada em 1997 e curada por Frederico Morais, na medida em que ela estabelece um lastro para aquela que, me parece, deveria ser a vocação da Bienal do Mercosul, se considerarmos o perfil das outras Bienais ao redor do mundo: aquela de dedicar-se à produção da América Latina prioritariamente. Afinal devemos nos perguntar sempre o que diferencia a Bienal do Mercosul em relação a centenas de outras existentes hoje. Além disso, aquela edição, nas próprias palavras de Frederico, se propunha “reescrever a história da arte Latino Americana” sob uma perspectiva não eurocêntrica. Hoje diríamos euro-americana. Este enunciado, eminentemente político, definiu claramente um campo de atuação vocacional para a Bienal do Mercosul que foi seguido, em maior ou menor grau, até a 5ª Bienal. Depois disso, ela abandonou progressivamente esta perspectiva e passou a incluir cada vez mais a produção da Europa e dos Estados Unidos. Devemos nos perguntar se esta inclusão da produção dos países dos grandes centros está sendo feita de maneira crítica. Qual a contribuição que ela tem a dar a uma história de exposições, no caso, no contexto nacional e internacional? Nossa contribuição com a 10ª Bienal é, de certo modo, continuar a escrever e reescrever esta história.<sup>619</sup>

A declaração de Fidelis traz uma informação nova em relação à de Fernandes Martins, pois nela ele diz que a movimentação da X BAVM não ocorreria em direção

---

Campinas: UNICAMP, 2011. p. 385-404.

616 *Dédale*. Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/dedale/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

617 O “*Triunfo do Contemporâneo*” no Santander Cultural. Disponível em: <<http://danielescobar.com.br/2012/02/o-triunfo-do-contemporaneo-no-santander-cultural-2/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

618 Divulgação do Instituto Oi Futuro da exposição *Dédale* em rede social. Disponível em: <<https://www.facebook.com/InstitutoOiFuturo/posts/292888054057667>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

619 SIMÕES, Alessandra, Entrevista com Gaudêncio Fidelis. In: Arte e Crítica/Jornal da ABCA-SP, nº 32, Ano XII, dez. 2014. Disponível em: <<http://abca.art.br/n32/00entrevista.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

à arte latino-americana por si só, mas, sim, no sentido de resgatar a I BAVM. Fidelis não deixa dúvidas que é o caráter político da I BAVM que lhe interessava, dada a sua perspectiva “não eurocêntrica”, em oposição à IV BAVM, que afirmava que a arte latino-americana deveria ser um complemento do sistema preexistente. Com isso, Fidelis conecta, acima de qualquer dúvida razoável, a X BAVM com a I BAVM.

Só isso, no entanto, não explica sua seleção por Fernandes Martins, que não só em nenhum momento menciona a I BAVM, como ainda afirmou que queria uma “inovação”.

Visto que Fidelis foi diretor do MARGS entre 2011 e 2014 e já havia passado pelas principais instituições de arte da região, é difícil precisar quem influenciou quem, ou se foi um encontro casuístico entre duas pessoas que pensavam de forma semelhante. O nome de Gaudêncio Fidelis poderia já estar decidido desde o início – Fernandes Martins negando a informação à entrevistadora simplesmente por procedimento burocrático. Ele pode ter decidido por Fidelis a qualquer momento anterior à sua nomeação oficial, com ou sem influência de outros colegas de diretoria.

Não obstante, o mais provável é que, dada a posição que Fidelis tinha alcançado – na hora certa – a diretoria da X BAVM tenha visto com naturalidade que a função de curador-geral fosse dele por direito. Como o próprio Fidelis certa vez respondeu:

O Presidente da Fundação Bienal do Mercosul José Antônio Fernandes Martins tinha este interesse tanto quanto eu, representante da curadoria desta edição. Ambos tínhamos a convicção de que a Bienal do Mercosul necessita se soltar para a produção da América Latina para se diferenciar das outras Bienais ao redor do mundo. Além disso, na minha opinião, a Bienal deve ser uma plataforma para a produção destes países, o que lhe confere um importante diferencial no contexto mundial desse tipo de exposições.<sup>620</sup>

---

620 TELÓ, Luiz Paulo. *Entrevistamos o curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul*. 9 ago. 2015. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevistamos-o-curador-chefe-da-10a-bienal-do-mercosul/>>. Acesso em: 21 jun. 2017. A pergunta do entrevistador foi: “Essa ideia de voltar a 10ª Bienal para um olhar Latino-americano, é uma proposta sua como curador-chefe ou a organização já tinha essa vontade quando fez o convite a você?”.

Invocando a figura do “curador gestor” ou não, Gaudêncio Fidelis deixa bem claro nesse trecho que a questão central não era de quem partiu a ideia, mas que o plano de internacionalização da BAVM não deu certo<sup>621</sup>. Nesta entrevista, de agosto de 2015, Fidelis ainda não evoca a I BAVM, mas já afirma que “queremos abandonar algumas ideias que nos foram impostas de que seríamos provincianos se pensarmos em termos locais e não globais, por exemplo, ao realizar uma exposição com a produção de nossos vizinhos, deixando de fora a Europa e os Estados Unidos”<sup>622</sup>.

A decisão da escolha de Fidelis, se não ocorreu naturalmente, provavelmente teve aprovação – mesmo que a contragosto – do Conselho de Administração. É pouco provável que Fernandes Martins tivesse sido “enganado” sobre a sua intenção de “resgatar” a I BAVM.

Não obstante o recém-empossado diretor-presidente afirmar que a escolha de Fidelis seria “técnica”, a evidência material dá todos os sinais de que a decisão de retornar aos fundamentos da I BAVM (1997) foi essencialmente política. Na entrevista a Alessandra Simões, Fidelis mencionou que “Este enunciado, eminentemente político, definiu claramente um campo de atuação vocacional para a Bienal do Mercosul que foi seguido, em maior ou menor grau, até a 5ª Bienal”<sup>623</sup>. Como se pode observar, a política frequentemente aparece como pragmatismo.

Também corrobora com isso o fato de que não existe nada na trajetória profissional de Gaudêncio Fidelis que sugira uma tendência nacionalista ou regionalista nos moldes do projeto de Frederico Morais<sup>624</sup>. Em entrevista, Paulo Sergio Duarte afirmou ter escolhido Fidelis como seu curador-adjunto justamente por ser um

---

621 Em todo o caso, Fidelis disse em entrevista que a ideia de uma BAVM de volta às origens foi totalmente dele.

622 TELÓ, Luiz Paulo. *Entrevistamos o curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul*. 9 ago. 2015. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevistamos-o-curador-chefe-da-10a-bienal-do-mercosul/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

623 SIMÕES, Alessandra. *Entrevista com Gaudêncio Fidelis*. In: *Arte e Crítica/Jornal da ABCA-SP*, nº 32, Ano XII, dez. 2014. Disponível em: <<http://abca.art.br/n32/00entrevista.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

624 Em entrevista com o autor, Fidelis essencialmente confirma que sua abordagem à X BAVM foi pragmática: disse que quis visitar o projeto original de Frederico Morais pelo simples fato de que achava que aquela era a intenção original da BAVM.

profissional em ascensão em vias de se tornar doutor nos EUA, i.e., um curador do tipo cosmopolita, internacional<sup>625</sup>. Não apenas o “latino-americanismo” não era sua área de especialização, como sua trajetória profissional apontava justamente para o sentido contrário.

A orientação tradicional de Fidelis pode ser facilmente aferida nas exposições que curou logo antes de 2015. A ubiquidade de assédio moral aos funcionários durante a sua gestão no MARGS (2011-2014) resultou na publicação de um documento denunciatório bastante detalhado de Ricardo André Frantz, o coordenador do Acervo do MARGS que acabou pedindo demissão na gestão de Fidelis. Nele, fica evidente a sua tentativa de dissolver a orientação histórica do museu para promover a arte contemporânea:

A atual Política de Acervo do MARGS, pelo que se sabe pela própria imprensa régia, tem escopo museológico espantosamente limitado e desequilibrado para ser fruto de águia que voa tão alto, podendo enxergar de polo a polo, mas, consistente com suas tendências pessoais anteriores, se caracteriza pela ênfase nos aspectos curatoriais e expositivos e na arte contemporânea, tendo inclusive “inaugurado” duas novas seções no Acervo, *Design* e *Arte estrangeira contemporânea*, querendo, ademais, investir na produção latino-americana, recortes de mérito questionável, quando a museologia têm um campo muito mais abrangente, e os planos de aquisição de mais representantes para a coleção de arte de tempos passados, ainda tão penosamente incompleta e fragmentária no Acervo do MARGS, continuam esquecidos.

[...]

Até agora já foram adquiridas ou doadas centenas de novas obras, ao que parece, todas contemporâneas, e a Direção declaradamente planejou incorporar um total de 700 até o fim de 2014. Tendo o MARGS cerca de 2.700 obras no início de 2011 quando assumiu, isso representa uma expansão em quase 30% no Acervo pré-existente.<sup>626</sup>

No mesmo documento, Frantz ressalta a retórica hiperbólica de Gaudêncio Fidelis, que apresentava tudo o que fazia durante sua gestão no MARGS como “revolucionário”<sup>627</sup>.

---

625 Entrevista de Paulo Sergio Duarte com o autor, 20 jan. 2020.

626 FRANTZ, Ricardo André. *Como anda o MARGS?: dúvidas e esclarecimentos*. Terceira versão, 13 mar. 2014. p. 9 e 11.

627 Ibidem, p. 2.



A mesma coisa notou Fernando Boppré, que, ao entrevistar Gaudêncio Fidelis sobre a exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* (6 de dezembro de 2012 – 31 de março de 2013), disse que “toda a sua trajetória, parece-me, está fundada na ideia de re-fundar”<sup>628</sup>. A *Cromomuseu*, por sinal, foi uma exposição que sintetizou a sua visão acerca da curadoria de arte e deu fruto a uma espécie de manifesto, intitulado *O Fim do Cubo Branco e o Surgimento da Cromoexperiência* (dezembro de 2012). Nele, Fidelis afirma:

Cromomuseu declara temporariamente o fim do cubo branco ao abandonar o espaço neutro e retornar à interferência intermitente do mundo externo em suas salas de exposições por meio da cor. Com paredes saturadas, a exposição produz uma densidade de cor raramente experienciada no espaço museológico, testando os limites das obras em ultrapassar suas premissas estéticas e conceituais em meio a um considerável ruído cultural representado pela diversidade de cores aplicada ao ambiente de exposições. [...] Com 223 obras de 147 artistas, Cromomuseu é a mais ambiciosa exposição que o MARGS já realizou em toda a sua história, tanto em termos conceituais quanto em termos numéricos, caracterizando-se como um projeto curatorial de extrema relevância para a reavaliação dos princípios canônicos que regem a produção artística, a sua circulação e a produção de conhecimento original sobre esse corpo de obras em exibição.<sup>629</sup>

A *Cromomuseu* se tratou basicamente de uma megaexposição com o maior número de obras do acervo do MARGS possível. Abarcou desde obras do século XIX até obras contemporâneas e não teve narrativa histórica alguma. O único unificador da exposição foram os biombos coloridos, cujas manchas, compostas por mais de cem cores diferentes, formavam uma espécie de mural. Se tratava, portanto, essencialmente de uma exposição de arte contemporânea, pois as obras foram subsumidas a uma conceitualização a-histórica de um “curador-autor”.

Na entrevista televisionada, Gaudêncio Fidelis dá uma pista sobre as razões por trás da sua atitude. Ao afirmar que, assim como a função do artista é vender a si mesmo,

---

628 BOPPRÉ, Fernando. *Cromomuseu e a Política do Acervo. Entrevista com Gaudêncio Fidelis*. dez. 2012. Disponível em: <<http://interartive.org/2012/12/entrevista-gaudencio/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

629 FIDELIS, Gaudêncio. *O Fim do Cubo Branco e o Surgimento da Cromoexperiência*. dez. 2012. Disponível em: <<http://interartive.org/2012/12/cromoexperiencia/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

é função do curador vender outros artistas<sup>630</sup>. Aparentemente, houve esse tipo de tentativa também na sua gestão no MARGS:

[...] A “certeira” ação desta gestão tem sido uma extensa recolhida de doações de artistas que até então não estavam representados no acervo do MARGS. Uma espécie de bolsa-doação que, desmedida e cega, deixa transparecer seu propósito primeiro que é o de agradar e cooptar um grande número de autores, um modo fácil de criar platéia para o atual diretor (é claro que, entre tantas, deve haver obras de qualidade, mas a questão a que me refiro não é esta).<sup>631</sup>

Tivesse realmente Gaudêncio Fidelis qualquer intenção de criar ou resgatar uma história da arte latino-americana, ele certamente teria utilizado a oportunidade criada na sua gestão no MARGS. De acordo com Frantz, o problema era de ordem fundamental:

A atual concepção de museologia instaurada no MARGS subestima os aspectos de conservação, superestima os curatoriais/expositivos e propagandísticos, e se resume conceitualmente a uma megacuradoria contemporânea, quando o perfil inato do MARGS é outro [...]

[...]

E para coroar esse quadro altamente contraditório, controverso e surpreendente, vale lembrar um caso que gerou grande polêmica, extravasada para a imprensa, a respeito de posturas e visões. A Direção brindou um grupo de convidados ilustres realizando um jantar à luz de velas dentro de uma galeria com uma exposição montada como uma seção da Bienal do Mercosul. Segundo a denúncia, os convidados até fumaram dentro da galeria, e à sua saída o espaço estava sujo, pondo obras frágeis e caras em risco.<sup>632</sup>

A versão de Frantz era compartilhada por outras pessoas da área:

Volto a afirmar: o problema vem da soma de incompetência com egomania de um mal formado diretor que usa o Museu para fazer currículo e aparecer a qualquer custo. Não se trata de um fato isolado mas de uma longa sequência de desrespeitos ao patrimônio e de atitudes autoritárias e mesquinhas.<sup>633</sup>

---

630 *Primeira Pessoa* | TVE – Gaudêncio Fidelis – 11/12/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ts5Uzrf2e8>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

631 OHLWEILER, Regina. 23 out. 2013. In: COSTA, Rafael. *O MARGS: sobre como o museu público do nosso estado não é um museu nem é público ou Ode ao Diretor-Sol*. Facebook, 19 out. 2013 (apud FRANTZ, Ricardo André. *Como anda o MARGS?: dúvidas e esclarecimentos*. Terceira versão, 13 mar. 2014. p. 13.).

632 FRANTZ, Ricardo André. *Como anda o MARGS?: dúvidas e esclarecimentos*. Terceira versão, 13 mar. 2014. p. 18 e 20.

O atrito entre Gaudêncio Fidelis e os funcionários do MARGS preconizaria os problemas da X BAVM. A contratação de Fidelis pela BAVM revelava que as profissões do curador de museu e curador independente já haviam divergido demais.

O problema da sua gestão no MARGS apareceria de forma inversa na X BAVM. O formato ideal para um curador independente havia fracassado na edição passada e, em não se extinguindo o evento, houve um vácuo de poder, como o próprio Fidelis revelou em entrevista<sup>634</sup>. Como um último ato<sup>635</sup>, Gerdau Johannpeter, ainda à frente do Conselho de Administração, teria nomeado Fernandes Martins para tocar a X BAVM<sup>636</sup> – seja como um voto de confiança final, seja na condição de se livrar de um problema. A opção, portanto, não era entre ter uma X BAVM “latino-americana” ou “anti-latino-americana”, mas sim entre ter uma X BAVM “latino-americana” ou não ter nenhuma.

### **11.1 – A escolha pela I BAVM e não a IV BAVM: o projeto de Fidelis**

Esse cenário, no entanto, não esgota a conjuntura que deu luz à curadoria da X BAVM. Existe ainda a questão do porquê Gaudêncio Fidelis resolveu invocar o projeto curatorial de Frederico Morais, e não de Nelson Aguilar, que havia utilizado exatamente o mesmo argumento na IV BAVM.

A julgar pelo conteúdo do catálogo da X BAVM – por sinal, bastante volumoso e detalhado – e pelos perfis delineados pelos seus entrevistadores e Ricardo André Frantz, a opção pelo resgate do legado de Frederico Morais e não de Nelson Aguilar se encaixava muito melhor no estilo curatorial de Fidelis. No catálogo, ele afirma:

---

633 AMARAL, José Luiz, Comentário em MOURA, Cláudia, *Grande Banquete da Bienal*, Evento no Facebook, 18 out. 2013.

634 Entrevista de Gaudêncio Fidelis com o autor, 14 nov. 2018.

635 Ibidem.

636 Ibidem.

A exposição da 10ª Bienal possui ainda duas características fundamentais: a adoção de mecanismos de justaposição e a integral abolição da cronologia, comumente utilizada na construção de narrativas lineares da história da arte. Diante destas duas características da exposição, foi possível o realinhamento de determinados pressupostos consolidados pela historiografia, alguns deles reafirmados através dela, outros com a apresentação de alternativas sugeridas de redimensionamento de questões artísticas que estabelecemos como fundamentais de serem realizadas pelo projeto curatorial.<sup>637</sup>

Embora o princípio que ele chama de “justaposição” se encaixasse perfeitamente no projeto de Nelson Aguilar (um estilo latino-americano através do processo de legitimação/absorção pelo sucessor), fica claro que a ideia de “reescrever a história da arte” era muito mais atraente, pois tanto abarcava a “justaposição” quanto a “integral abolição da cronologia”. Além do mais, o identitarismo do projeto de Aguilar não poderia ser conciliado com as convicções de Fidelis, que alertou:

A primeira questão que é preciso salientar é que não cabe mais utilizar a denominação “arte latino-americana”, mas sim arte da América Latina. A primeira é uma construção cultural problemática construída por uma visão euro-americana e pelos latino-americanistas comprometidos com essa visão – algumas vezes, por ingenuidade. A segunda designa apenas uma delimitação geográfica que não implica em um sentido para esta produção. A 10ª Bienal do Mercosul pretende dar uma grande contribuição a uma nova visão do que conhecemos sobre a produção destes países, derrubando clichês, preconceitos, reparando exclusões e identificando pontos cegos na historiografia oficial e dominante, cuja intenção é trazer isso a público através da inclusão de obras em uma exposição por meio de um modelo curatorial inovador.<sup>638</sup>

O conceito de “arqueologia genética” também não se adaptaria bem ao combate daquilo que o curador-geral da X BAVM denominou “provincianismo”:

Certamente precisamos olhar mais para nós mesmos sem medo de provincianismo. É como reserva de mercado. Se não dermos visibilidade a nossa produção artística, quem o fará? E se o fizerem, como as instituições americanas e europeias vêm fazendo e que continuarão certamente a fazer, será sob a perspectiva deles. [...]

---

637 FIDELIS, Gaudêncio. *Mensagens de uma nova América e a genealogia de uma plataforma curatorial*. In: FIDELIS, Gaudêncio, TAVARES, Márcio (org.). *Mensagens de uma nova América*. Porto Alegre: FBAVM, 2015. p. 35-36.

638 SIMÕES, Alessandra. *Entrevista com Gaudêncio Fidelis*. In: *Arte e Crítica/Jornal da ABCA-SP*, nº 32, Ano XII, dez. 2014. Disponível em: <<http://abca.art.br/n32/00entrevista.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

Especificidade histórica é um mecanismo político para dar ao que pertence a justa clareza conceitual diante de um contexto de leitura de obra de arte que é hegemônico e que tende a ver tudo pelos olhos dos EUA e da Europa e dos agentes atuantes naquelas regiões.

[...]

Sim, estamos caminhando na contramão. E sim, da mesma forma, a 10ª Bienal vai dar espaço para uma produção obscurecida, negligenciada e ou até mesmo tida como irrelevante pela crítica, pela curadoria e pela historiografia.<sup>639</sup>

O conceito de “reescrever a história da arte latino-americana” se encaixava muito melhor à afinidade de Gaudêncio Fidelis ao “re-fundar” no contexto de uma BAVM que havia falhado em alçar-se ao patamar de bienal internacional. Também oferecia um contraste melhor com a edição anterior.

Para colocar sua visão em prática, sua curadoria adotou uma temática claramente “periférica”. Sob o *slogan* “Mensagens de uma Nova América”, Fidelis criou cinco “campos conceituais”, dos quais quatro deles foram relativos às mostras (o quinto “campo” foi o programa pedagógico, sob o nome *A Jornada Contínua*): *A Jornada da Adversidade* (que, em si, ainda foi subdividido em duas mostras); *A Insurgência dos Sentidos* (três mostras); *O desaparecimento dos Trópicos* (duas mostras) e a Plataforma Síntese ou simplesmente *Síntese*. Evocando o legado de Hélio Oiticica e utilizando “vetores” como “Precariedade, Dificuldade, Resistência e Generosidade Criativa”<sup>640</sup>, Fidelis não hesitou em adotar uma retórica de denúncia político-social:

A Insurgência dos Sentidos tratará do que se pode considerar a emergência de uma “sensibilidade periférica”, que assinala não somente uma inclinação da formação do canône (sic) artístico diferenciada daquela localizada junto aos grandes centros de produção artística internacional, como determina uma nova geografia das margens.

Os museus e a academia são instâncias institucionais determinantes na constituição da história da arte. Podemos considerá-los os grandes responsáveis por determinar aquilo que ganhará visibilidade ou permanecerá na obscuridade de suas reservas técnicas, ou até mesmo o que não chegará a entrar em seu interior, ou ainda ascender ao patamar das narrativas hegemônicas. [...] Entretanto, a história da arte é constituída de inúmeros pontos cegos e uma considerável trajetória de exclusões. A importância de exposições de grande envergadura como as bienais consiste também na possibilidade de formar um conjunto de obras que juntas se mostram

---

639 Ibidem.

640 *Press kit* (X BAVM), p. 4.

determinantes para formar uma história da arte, que muitas vezes se pode considerar paralela à história da arte oficial estabelecida pela academia ou pelas instituições museológicas.<sup>641</sup>

Seu argumento – uma mistura entre uma retórica “anti-império”, mas não anti-imperialista, e a sua inabalável crença na autoridade do curador – parece não ter agradado o crítico de arte e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Fabio Cypriano<sup>642</sup>. Escrevendo para a revista *ARTE!Brasileiros* na condição de crítico convidado do Banco Santander (um dos principais patrocinadores do evento), ele fez uma contundente crítica à curadoria de Gaudêncio Fidelis:

Foi lamentável. A 10ª edição da Bienal do Mercosul, Mensagens de uma Nova América, que aconteceu de 31 de outubro a 6 de dezembro do ano passado, encerrou um ciclo histórico de mostras experimentais e extremamente investigativas, que projetou Porto Alegre no circuito internacional, colocando ainda em xeque o estilo personalista de gestão das bienais brasileiras.

O que diferencia a edição mais recente das anteriores, em essência, é que ela se tornou um projeto ambicioso, com 646 obras de 263 artistas de 29 países, mas muito confuso, mais voltado para o passado do que para o presente, além de abarcar temas um tanto óbvios.

Já pelos títulos [das mostras], se percebe a disparidade de vertentes temáticas, em uma dispersão caótica, além de inusitada.

[...]

Pior, contudo, é a literalidade das abordagens em cada mostra: na seção Biografia da Vida Urbana, obras que abordam a vida nas cidades. Em Aparatos do Corpo, como era de se esperar, estavam desde peças de Nazareth Pacheco, feitas com gilettes ou instrumentos cortantes, até uma réplica do traje New Look (1956), de Flávio de Carvalho, exposta em uma vitrine que mais parecia um caixão. O mesmo tipo de operação se via em Olfatório: o Cheiro na Arte, onde obviamente estão trabalhos que apelam para o olfato, como Antes que Eu te Engula Carrocell Flowers (2007), uma das esculturas de Ernesto Neto com temperos.<sup>643</sup>

Gaudêncio Fidelis partilhava do entusiasmo de Frederico Moraes, mas não de sua erudição em arte latino-americana. O resultado final foi uma exposição que sequer

---

641 Ibidem, p. 4, 8 e 11.

642 CYPRIANO, Fabio. Currículo Lattes. Disponível em:

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4790960Z2>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

643 CYPRIANO, Fabio. *De volta ao passado*. 22 mar. 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/Poysn>>. Acesso em: 21 set. 2017.

passou pelos critérios dominantes da época. Mas existe outro aspecto desta crítica. Fabio Cypriano aproveitou bem a fraqueza da execução da curadoria de Fidelis para sair pela tangente e partir para uma análise retrospectiva da BAVM como um todo:

Além dessa simplificação excessiva na abordagem de cada eixo escolhido, sobressaiu-se um discurso bastante provinciano que “retoma sua vocação histórica ao priorizar novamente a arte produzida nos países da América Latina”. Ora, o problema aí é que as edições anteriores se mostraram eficazes em abordar questões locais sem necessariamente recorrer a artistas locais. Reduzir o escopo da exposição a artistas latinos foi um erro crasso, já que a circulação da produção atual questiona justamente a base geográfica dos artistas.

A Bienal do Mercosul destacou-se internacionalmente justamente por dar visibilidade a problemáticas regionais, sem, contudo, ser provinciana. Esse ciclo teve início em 2006, com sua 6ª edição, quando o curador Gabriel Pérez-Barreiro foi selecionado em uma competição por meio de um projeto. Parecia então que a instituição gaúcha se aproximava do modelo da Documenta de Kassel, na Alemanha, que também escolhe seus diretores artísticos por projeto aprovado por um comitê de especialistas em arte.<sup>644</sup>

Fabio Cypriano não menciona as razões pelas quais as VI a IX BAVM “se mostraram eficazes em abordar questões locais sem necessariamente recorrer a artistas locais”. Ele simplesmente se resume a dizer :

Em Porto Alegre, esse modelo revelou-se especialmente consistente e a 6ª Bienal inovou em vários aspectos: levou o artista uruguaio Luis Camnitzer para cuidar do programa educativo, seccionou a mostra em pequenas seções intimistas e incluiu obras de artistas de áreas distintas como música ou cinema (o que já virou tendência), entre alguns exemplos.

As edições seguintes continuaram na seleção por projetos e, novamente, com resultados arrojados, a começar pelos responsáveis pela 7ª edição: o artista chileno Camilo Yáñez e a curadora argentina Victoria Noorthoorn. Vários artistas, aliás, também exerceram a curadoria desta mostra, como Laura Lima, Lenora de Barros e Artur Lescher. Uma das seções mais surpreendentes foi a organizada por Lima, denominada Mostra Absurda, toda disposta em toneladas de areia em um dos galpões da Bienal, uma radical ação expográfica. Não por acaso, Noorthoorn foi, a partir daí, escalada para cuidar da Bienal de Lyon, em 2011, e por conta de seu trabalho convidada a apresentar um projeto para a Documenta de Kassel.

O colombiano José Roca e a mexicana Sofía Hernández Chong Cuy também foram selecionados por projetos para a 8ª e 9ª Bienal do Mercosul, respectivamente, apesar de já não ter sido mais uma

---

644 Ibidem.

competição aberta a todos os interessados, como foi nas edições anteriores, mas fechada a convidados. Ambos, contudo, apresentaram mostras complexas. Foi sob a direção de Roca, por exemplo, que Aracy Amaral apresentou pela primeira vez os zoólitos, que recentemente dominaram o debate sobre o 34º Panorama da Arte Brasileira, organizado pela curadora no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Já da 9ª Bienal, uma das imagens mais marcantes que permanecem é a obra de Cinthia Marcelle, *Viajante Engolido pelo Espaço*, realizada a partir de uma “parceria” com uma empresa de mineração do Grupo Gerdau, uma das patrocinadoras da Bienal. Em 2013, a artista antecipou uma das cenas mais contundentes de 2015: as marcas da lama após o rompimento da barragem de Mariana – no caso da obra era pó poluente da mineradora.<sup>645</sup>

A partir daqui, a crítica de Cypriano ganha outro tom, muito menos consistente. Seus exemplos são estranhos: Luis Camnitzer não só é uruguaio, como também participou da I BAVM na condição de artista; Camilo Yáñez e Victoria Noorthoorn são sul-americanos (sendo Noorthoorn de um país do Mercosul); Laura Lima, Lenora de Barros e Artur Lescher são artistas brasileiros; José Roca e Sofía Hernández Chong Cuy, apesar de serem essencialmente americanos de criação no momento em que curaram suas BAVM, vieram de nações latino-americanas e se formaram, pelo menos até o nível do ensino superior, em seus respectivos países; Aracy Amaral é uma consagrada crítica e curadora de arte brasileira e Cinthia Marcelle não só é uma artista brasileira, como também é de Minas Gerais – onde a tragédia de Mariana ocorreu (uma artista local tratando de um assunto local). Nenhum destes exemplos dão qualquer indicação de uma “internacionalização” da BAVM, quanto mais de aproximação com o modelo da Documenta de Kassel e, mesmo que dessem, poderiam ser igualmente aplicados à curadoria de Fidelis. A menos que tomemos em consideração o fator político:

Mensagens de uma Nova América fracassou ao buscar tornar a Bienal do Mercosul novamente um evento local, recorrendo aos cânones consagrados para obter legitimação, mas tendo grande dificuldade em falar sobre o presente. No entanto, o que dá importância a uma bienal é justamente sua capacidade de falar sobre o momento atual.<sup>646</sup>

---

645 CYPRIANO, Fabio. *De volta ao passado*. 22 mar. 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/Poysn>>. Acesso em: 21 set. 2017.

646 Ibidem.



Essa argumentação é idêntica àquela da crítica de arte ligada ao mercado, como a que Angélica de Moraes dirigiu a Frederico Moraes em 1997. Quando se leva em conta que, na época em que era jornalista da *Folha de São Paulo*, Cypriano não economizou elogios à IV BAVM<sup>647</sup>, fica evidente que ele só pode estar se referindo à I BAVM. Naquele momento, era irrelevante ao crítico paulista que Renato Malcon tenha declarado que “apostar na arte latino-americana será cada vez mais o nosso diferencial.”<sup>648</sup>

## 11.2 – A crise econômica de 2013 e a desintegração da BAVM

Os eventos que circundaram a X BAVM indicam que as condições históricas também não estavam favoráveis a uma bienal “latino-americana”. A partir de 2013-2014, o país entraria definitivamente em uma crise econômica, o que significou, pela primeira vez desde 1999, que sua existência estava correndo risco. Fernandes Martins teve que ir a público confirmar a realização da X BAVM, em 4 de junho de 2015 – a quase cinco meses do que viria a ser sua inauguração:

– A crise, que começou ainda no ano passado e ganhou força depois da Copa, deixou o cenário da economia nada favorável. Neste ano, estamos enfrentando uma crise geral não só na indústria, mas nos ramos de comércio e serviços. PIB negativo é recessão econômica. Quando surge a crise, a primeira coisa que empresários fazem é reduzir custos. E, logicamente, um evento como a Bienal, que só se realiza mediante patrocínios, é atingido em termos de captação de recursos. Mas a Bienal está confirmada – diz Martins.<sup>649</sup>

---

647 Ver CYPRIANO, Fabio. *Bienal do Mercosul busca inquietação sobre origens*. 04. out. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200314.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018; CYPRIANO, Fabio. *Bienal do Mercosul mapeia ancestrais*. 12 jul. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1207200311.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018; CYPRIANO, Fabio. *Nelson Aguilar é escolhido como curador da 4ª Bienal do Mercosul*. 19 dez. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200113.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

648 *Futuro da Bienal do Mercosul é a “latinização”*. 10 dez. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,futuro-da-bienal-do-mercossul-e-a-latinizacao,20011210p9260>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

649 DALCOL, Francisco. *“Bienal do Mercosul está confirmada”, diz presidente José Antonio Fernandes Martins*. 04 jun. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/06/bienal-do-mercossul-esta-confirmada->

Assim como no caso da sua segunda edição, a X BAVM acabou se concretizando, mas a um custo enorme: seu orçamento original teve que ser cortado pela metade, de R\$ 13 milhões para R\$ 6,5 milhões<sup>650</sup>, num processo que culminou no adiamento do evento por duas vezes<sup>651</sup>, na demissão de três curadores-adjuntos e no corte de obras vindas de coleções do exterior<sup>652</sup> – base material para uma “volta às origens” da BAVM.

Isso não aconteceu porque faltava dinheiro, mas porque, embora a Lei Rouanet permita a utilização de dinheiro público para fins privados, indexa o nível da isenção às taxas de lucro das empresas que vão “doar”. A Gerdau S.A. – historicamente a principal mecenas da BAVM, o que se repetiu na décima edição<sup>653</sup> – teve queda de 12,12% da sua taxa de lucro em 2014<sup>654</sup>. O Banco Santander teve lucro crescente no país mesmo durante a crise (seu lucro cresceu 1,8% em relação a 2013)<sup>655</sup>, mas seu mecenato em relação à BAVM sempre foi marginal ou inexistente: na X BAVM, “contribuiu” com apenas R\$ 100 mil, em nome da Santander Brasil Seguros S.A.<sup>656</sup>.

A X BAVM deixou evidente que a BAVM como um todo foi, desde o início, um projeto sustentado pela família Gerdau<sup>657</sup>. Nessa edição, a gigante do aço foi a única mecenas que “contribuiu” com uma cifra milionária. Mesmo empresas do setor produtivo, como a Stamac S.A. – segunda maior mecenas de origem privada da X

---

diz-presidente-jose-antonio-fernandes-martins-4774855.html>. Acesso em: 03 fev. 2016.

650 Ibidem.

651 BADAWI, Halim. *A Bienal do Mercosul 2015 em Porto Alegre: falsas esperanças*. 24 out. 2015. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445524494\\_133499.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445524494_133499.html)>. Acesso em: 12 jul. 2017. Inicialmente planejada para inaugurar em setembro, foi adiada para dia 8 de outubro. Depois, foi adiada novamente para dia 23 de outubro. Oficialmente, a X BAVM afirmou que o segundo adiamento (o primeiro nunca foi oficial, pois uma data em setembro nunca foi anunciada) ocorreu devido a atrasos nas entregas de obras de outros países por avião.

652 Ibidem.

653 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

654 *Lucro da Gerdau cai 12,2% em 2014*. 04 mar. 2015. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2015/03/lucro-da-gerdau-cai-122-em-2014.html>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

655 *Santander Brasil tem lucro de R\$ 1,521 bilhão no 4º trimestre de 2014*. 03 fev. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2015/02/santander-brasil-tem-lucro-de-r-1521-bilhao-no-4-trimestre-de-2014.html>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

656 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

657 Algo que o próprio curador geral da VII BAVM, Camilo Yáñez, observou. Ver YÁÑEZ, Camilo. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 1*. 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Uz5yjYJV00>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

BAVM e que teve aumento de lucro em 2014<sup>658</sup> – “doou” apenas R\$ 208.000,00. A RBS, cuja família participa diretamente da FBAVM, participou com apenas R\$ 34.650,00. A Petrobras, que foi a segunda maior mecenas da X BAVM, participou com apenas R\$ 400.000,00<sup>659</sup>.

No total, apenas 12 mecenas diferentes participaram do projeto da X BAVM, sendo que seis deles entraram com algo entre R\$ 10.000,00 e R\$ 34.650,00, quatro com algo entre R\$ 100.000,00 e R\$ 208.000,00, um com R\$ 400.000,00 (como já mencionado, a Petrobras) e a Gerdau S.A. com participação de R\$ 1.178.560,44.

Com base nesse ponto de vista, o retorno às origens também se apresentou como um encolhimento da instituição. Exemplo sintomático disso pode ser observado em outra entrevista, na qual Gaudêncio Fidelis fez duras (e veladas) críticas à curadoria da sua antecessora, Sofía Hernández:

Não temos obras comissionadas estrito senso, mas obras que já foram produzidas pelos artistas em algum momento, ainda que recentemente em 2015 como a *Ponte*, de Santiago Rose, ou *Geometria Social*, de Ximena Garrido-Lecca. Temos apenas três obras que poderíamos considerar ser comissionadas e foram realizadas para ampliar determinadas questões que o artista estava desenvolvendo e que não tínhamos como contemplar através de empréstimos. Mesmo porque o interesse não seja propor “temas” e assuntos para os artistas trabalharem, mas mostrar que eles já haviam se adiantado a determinadas questões que a Bienal aborda ao produzirem suas obras *a priori*. Abandonamos este modelo de obras comissionadas do qual as Bienais se valem todo tempo, mas que não me parecem ter muito a acrescentar a uma exposição a esta altura.<sup>660</sup>

Visto que a volta às origens implicava num paradigma completamente diferente do que vinha sendo feito até a edição passada, o que se observa é a completa

---

658 *Relatório anual: exercício 2015 – Stemac S.A. Grupo Geradores, 1ª Emissão de Debêntures Simples*. Disponível em: <[http://www.fiduciario.com.br/uploads/docs/Relatorio\\_Anuual\\_2015/Trustee/Stemac%201%C2%AA.pdf](http://www.fiduciario.com.br/uploads/docs/Relatorio_Anuual_2015/Trustee/Stemac%201%C2%AA.pdf)>. Acesso em: 18 jul. 2017.

659 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

660 DALCOL, Francisco. *10ª Bienal do Mercosul será aberta com mais de 600 obras de artistas de 20 países*. 23 out. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/10/10-bienal-do-mercosul-sera-aberta-com-mais-de-600-obras-de-artistas-de-20-paises-4884270.html>>. Acesso em: 04 jan. 2017. Esse argumento também está no seu texto curatorial do catálogo geral da X BAVM (p. 35).

desintegração da organização interna da FBAVM. Essa hipótese ganha força quando se considera que Fabio Cypriano foi crítico convidado pelo Banco Santander, apoiador histórico da BAVM – num movimento que, se não foi um tiro pela culatra, pode ser considerado uma operação de sabotagem<sup>661</sup>. A antropofagia de 1997 dava lugar à autodestruição em 2015.

A situação interna se deterioraria ainda mais. As críticas constantes ao seu trabalho – especialmente durante a sua gestão no MARGS – parecem ter surtido efeito sobre ele, que entrou em modo defensivo e começou a contra-atacar aquilo que ele chamou de “especialistas”:

Porque os especialistas possuem ideias preconcebidas sobre obras, modelos de exposições, escolas artísticas e também aquilo que pode ou não ser considerado o mais relevante como obra de arte. Ou seja, são justamente eles que estabelecem o que são ou não obras canônicas, aquelas que merecem ascender a um patamar de relevância. Exposições muitas vezes contrariam estes princípios, especialmente se forem desafiadoras. Já o público em geral é mais destituído destes preconceitos do que especialistas.

Com certeza haverá críticas dos especialistas. Mas creio que por se tratar de uma exposição de grande envergadura, as mesmas devem se dissipar e esperamos que haja uma compreensão da exposição como um todo e não da produção deste ou daquele artista, desta ou daquela obra. Por outro lado a visão dos especialistas não é determinante para o sucesso de uma exposição, mas o interesse de seu público. Claro que os especialistas são considerados também o público da Bienal, portanto a exposição também os levando em consideração, claro.<sup>662</sup>

Gaudêncio Fidelis, não obstante, acabou tendo que atacar o público leigo também. Em 8 de dezembro de 2015 – dois dias após o término da X BAVM – o colunista do *Zero Hora* Tulio Milman publicou uma pequena nota:

---

661 MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Isso é possível, pois o Santander viria a cancelar a exposição *Queermuseu* no seu centro cultural em Porto Alegre, em 2017, após pressão do grupo Movimento Brasil Livre (MBL). Na XI BAVM, sem temática latino-americana, o Santander ocupou o vácuo deixado pela Gerdau e se tornou o maior mecenas do evento.

662 TELÓ, Luiz Paulo. *Entrevistamos o curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul*. 9 ago. 2015. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevistamos-o-curador-chefe-da-10a-bienal-do-mercosul/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

As perguntas para os dois parágrafos foram, respectivamente: “Certa vez, você comentou que, ao propor exposições inovadoras, como foram algumas durante sua gestão no MARGS, a maior resistência não vem do público, mas sim dos especialistas da área. Por quê?” e “Acha que isso pode acontecer nesta edição da Bienal?”.

A Bienal do Mercosul terminou. Pelo esforço de todos em tempos de crise, parabéns.

Esperei até o fim do evento para comentar um aspecto incompreensível nesse mundo das artes: os textos que tentam explicar as mostras e as obras são tão herméticos, mas tão herméticos, que só quem os escreveu talvez os entenda. Esse fenômeno de falsa erudição, que não nasceu na Bienal e nem é só dela, afasta o público. Menos arrogância intelectual e mais clareza, é o que diz o bom senso.

Abaixo, o trecho de um texto explicativo grafado em uma parede da nossa Bienal.

"(...) emerge a ideia de que a produção artística suscita uma experiência de alteridade na qual as obras não são tratadas apenas como meros objetos, mas como operações conceituais que instigam relações entre um todo e as partes, entre a visibilidade e a potência de significação; bem como com as sensibilidades afetivas que elas podem engendrar entre o espaço da criação das obras e o horizonte de expectativa criado pela sua visibilidade".

Pelo amor de Deus.<sup>663</sup>

Esta nota foi replicada de forma desproporcional por Fidelis, e também foi publicada pelo colunista, no dia seguinte:

Fiquei chocado com a virulência de sua nota na ZH! Em primeiro lugar, porque você se acha no direito de chamar a nós, historiadores e curadores, de ignorantes, diletantes ou seja lá o que for, na medida em que escrevemos textos que ninguém entende? E ainda por cima subestima a inteligência do público. Você acha que as pessoas não entendem de arte nem o que está escrito em um texto. Sua fúria e o ódio pela arte ficam claros em sua nota. Você não é historiador de arte, não estudou arte, e não gosta de arte evidentemente. Talvez você esteja movido pelo ódio de algumas pessoas das redes sociais. Não sei, mas me pareceu por hora um Monteiro Lobato do século 21, só que sem a inteligência literária do mesmo.

O ataque à arte tem sido um fenômeno histórico, portanto nada de novo em sua nota, mas esperávamos mais de um jornalista que passou por uma universidade e que deveria ter responsabilidade com um veículo de utilidade pública como o jornal. Sua nota chama todas as mais de 400 mil pessoas que visitaram esta bienal de ignorantes porque elas foram lá, leram os textos e você pressupõe que não os entenderam, já que você, como jornalista, supostamente é mais preparado que todos eles e não os entendeu. Por fim, tem tom de censura porque, pelo xingamento, está dizendo que devemos escrever textos como você, não como expressão didática das exposições.<sup>664</sup>

---

663 MILMAN, Tulio. *Textos que explicam mostras da Bienal são herméticos demais*. 08 dez. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniao/colunistas/tulio-milman/noticia/2015/12/textos-que-explicam-mostras-da-bienal-sao-hermeticos-demais-4925355.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

A nota de Tulio Melman saiu apenas *on-line*, na categoria “blá-blá-blá” – o que provavelmente designa um assunto que o autor considera de menor importância, quiçá nem mesmo uma matéria jornalística propriamente dita. A nota provavelmente não saiu na edição impressa do *Zero Hora*, que pertence à família Sirotsky, uma das mecenas da BAVM. Por outro lado, o fato de que os Sirotsky tenham permitido alguma publicidade negativa (mesmo que pós-evento) no seu principal veículo de comunicação não televisiva seja um indicativo adicional de que Fidelis e Fernandes Martins tinham perdido apoio da burguesia local.

O imbróglio com Tulio Milman é um exemplo de rara insatisfação do público leigo com a BAVM, e é indício do desgaste da figura do “curador-autor”. Tal processo já estava em andamento: em 2013, a Bienal de Curitiba anunciou que aquela edição não teria nem tema nem conceito. Essa “revisão de formato” foi feita sob a justificativa de que “as obras permanecem e os temas/títulos se esquecem”<sup>665</sup>, de modo que:

[...] foi focada a escolha de obras que puderam representar uma experiência estética significativa para a cidade, abrindo mais espaço para a arte urbana e *performances* artísticas, atores cada vez mais presentes no cenário internacional e que se oferecem a um contato direto e imediato com os usuários da cidade.<sup>666</sup>

Para a edição seguinte, de 2015, o tema curatorial voltou. No entanto, o curador daquela edição, Teixeira Coelho, optou por uma temática bastante generalizada (a “luz”) e seu texto conceitual tem um caráter claramente cerimonial e quase literário, sem nenhuma pretensão educativa/científica ou intenção de fazer parte da grande tradição da arte<sup>667</sup>. A 33ª Bienal de São Paulo, de 2018, seguiria o mesmo caminho, abandonando o tema curatorial<sup>668</sup>. Seu curador: Gabriel Pérez-Barreiro, o mesmo

664 MILMAN, Tulio. *Curador-chefe da Bienal do Mercosul rebate texto do Informe Especial*. 09 dez. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniao/colunistas/tulio-milman/noticia/2015/12/curador-chefe-da-bienal-do-mercosul-rebate-texto-do-informe-especial-4926103.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

665 BIENAL DE CURITIBA. *Anos anteriores*. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/anos-anteriores/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

666 Ibidem.

667 COELHO, Teixeira. *Luz do Mundo*. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/wp-content/uploads/2015/08/Luz-do-Mundo.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

668 MARTÍ, Silas. *Novo curador, Gabriel Pérez-Barreiro quer virar Bienal do avesso*. 07 abr. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873247-novo-curador-gabriel-perez-barreiro-quer- virar-bienaldo-avesso.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

que, dez anos antes, tinha coordenado a VI BAVM, sob o tema da “Terceira Margem do Rio”, no qual ele quis encontrar um intermediário entre socialismo e capitalismo.

## 12 – Epílogo

Em nota divulgada em 11 de julho de 2016, o Conselho de Administração disse que “Após dez edições da realização da Bienal do Mercosul e transcorridos 20 anos do projeto original [...] é o momento de repensar a missão, objetivos e estrutura do evento, o qual precisa passar por um profundo processo de crítica e reinvenção institucional.”<sup>669</sup>

Não obstante ter recebido duras críticas do público especializado, a X BAVM atraiu um público mediano, de cerca de 420.634 visitantes em 45 dias corridos de evento<sup>670</sup>. Porém, os efeitos de seu fracasso ficaram mais evidentes na edição seguinte, na qual o tema voltou a ser a “regionalidade”, mas uma regionalidade não latino-americana<sup>671</sup>.

A crítica de Fabio Cypriano aponta para a direção da polarização política que teve início em junho de 2013. Os acontecimentos que logo sucederam a X BAVM corroboram isso: em 2016, Gilberto Schwartzmann (o vice de Fernandes Martins) assumiu a presidência da XI BAVM e, em 15 de dezembro daquele ano, anunciou o alemão Alfons Hug como curador-geral do evento<sup>672</sup>. Hug, na condição de diretor do Instituto Goethe de Lagos (capital da Nigéria), lhe informou que o tema seria “O Triângulo do Atlântico” – o circuito do comércio de escravos entre Europa, África e América. Com esse tema, Hug prometeu trazer obras africanas<sup>673</sup>. O evento foi

669 *Bienal do Mercosul vai rever formato para edição de 2017*. 04 jul. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/07/bienal-do-mercosul-vai-rever-formato-para-edicao-de-2017-6539819.html>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

670 Ver, por exemplo, *PRESS KIT: 10ª Bienal do Mercosul: Mensagens de uma Nova América*. s/d. p. 1.

Alguns espaços abriam em dias variados da semana, com uma média de dois dias de fechamento. Considerando dias corridos, a X BAVM ficou em quarto lugar (num empate técnico com o quinto lugar) entre as bienais com maior visitação diária. A duração média (em dias corridos) das dez primeiras BAVM foi de 63,5 dias, e a visitação diária média foi de 8.483 pessoas.

671 BERNARDO, Bianca. *11ª Bienal do Mercosul – O Triângulo Atlântico* (material pedagógico). Porto Alegre: FBAVM, 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/11bienal/public/pdfs/11-bienal-educativo.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

672 PIFFERO, Luiza. *Alfons Hug será o curador da 11ª Bienal do Mercosul, em 2018*. 15 dez. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/12/alfons-hug-sera-o-curador-da-11-bienal-do-mercosul-em-2018-8769076.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

673 *Ibidem*.



adiado para abril de 2018, e seu orçamento foi cortado pela metade mais uma vez: de R\$ 6,5 milhões para R\$ 3 milhões<sup>674</sup>.

Em muito se contrastou o posicionamento da revista *ARTE! Brasileiros* na XI BAVM em relação à X BAVM. Leonor Amarante, encarregada da resenha da XI BAVM, não economizou elogios a esta edição<sup>675</sup>.

Fabio Cypriano aparentemente mudou de opinião rapidamente após o episódio no qual o grupo de ativismo político Movimento Brasil Livre (MBL) facilmente conseguiu forçar o Santander Cultural a cancelar a exposição *Queermuseu*:

As instituições de arte entram em 2018 mais fragilizadas e acovardadas do que começaram 2017. De certa forma, isso é consequência da polarização enlouquecida das redes sociais que também contaminou o mundo das artes visuais. O início desse percurso ocorreu em Porto Alegre, quando o Santander Cultural encerrou a mostra *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* em setembro, quase um mês antes do prazo previsto, por conta de denúncias nas redes sociais de apologia à pedofilia e zoofilia, apontadas em 3 das 264 obras expostas.

Não foi a primeira mostra dessa temática no país. A 31ª Bienal de São Paulo, *Como Falar de Coisas Que Não Existem*, em 2014, reuniu um segmento muito mais radical, em torno de três projetos: *Deus é Bicha*, do peruano Miguel López; o *Museu Travesti do Peru*, de Giuseppe Campuzano; e *Zona de Tensão*, uma homenagem a Hudinilson Jr. (1957-2013), organizada por Marcio Harum. Com muito mais visibilidade do que o Santander, a Bienal não passou por nenhum tipo de constrangimento, mesmo que polêmicas não sejam raras em sua história – é só lembrar dos urubus de Nuno Ramos, em 2012, e dos pichadores, em 2008.

Certo é que o Brasil de 2014 era muito mais tolerante e aprazível que o país surgido do golpe, em 2016, marcado pela quebra das regras democráticas e o fortalecimento de movimentos reacionários contra a liberdade de expressão. O posicionamento de censura do Santander certamente deu forças para o segundo ato dessa ópera bufa: os protestos contra a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Novamente, pelas redes sociais, criou-se uma enxurrada de falsas acusações, de que uma criança estaria interagindo com o artista nu e que, portanto, o museu estaria fazendo apologia da pedofilia.<sup>676</sup>

---

674 Ibidem.

675 AMARANTE, Leonor. *A 11ª Bienal do Mercosul está corajosa em sua abordagem crítica*. 09 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.paginab.com.br/arte/a-11a-bienal-do-mercosul-esta-corajosa-em-sua-abordagem-critica/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

A razão pela qual Fabio Cypriano, que com tanta virulência atacou a temática latino-americana da X BAVM, voltou atrás para defender a arte contra a “polarização enlouquecida” (que ele contribuiu na construção em 2015) ele mesmo responde: o golpe de 2016 se traduziu, no âmbito das artes visuais hegemônica pelo discurso pós-moderno, em um embate pró-EUA contra pró-América Latina. Quando, após a derrota das forças políticas do lado esquerdo do espectro político brasileiro (pró-América Latina), o MBL atacou a própria hegemonia pós-moderna em 2017, tal polarização se deslocou ao espectro da direita – que, neste âmbito, se traduz no embate pela própria existência da arte como entendida pelos pós-modernos.

Nesse contexto, a BAVM teve que voltar atrás novamente, num cenário econômico muito pior. A diferença entre a temática latino-americana e a temática africana aqui jaz exclusivamente na política: mesmo que numa chave des-historicizada, o “latino-americanismo” representava uma posição geopolítica e político-partidária real na época, ao passo que a temática africana configurava um problema geopolítico mais diluído – talvez, no máximo, a pauta antirracismo de movimentos negros contidos ou não dentro de vários partidos políticos brasileiros. Em suma, o pós-modernismo pode dar “voz aos excluídos” – desde que numa condição de inofensividade política.

Nesse sentido, Fabio Cypriano é o retrato do golpe de 2013-2018 nas artes visuais: ele se utilizou da intolerância quando lhe era politicamente conveniente (isto é, para desmoralizar o latino-americanismo), mas “perdeu o controle” da força política que viabilizou o sucesso do seu ataque. A XI BAVM realizou censura institucionalizada, ao aplicar classificação indicativa às obras após pressão resultante do episódio do *Queermuseu*<sup>677</sup>.

A XI BAVM também foi a primeira edição da história da BAVM a não contar com dinheiro da Gerdau pela Lei Rouanet, tampouco com seu apoio<sup>678</sup>. A saída da Gerdau – que, em 2017, iniciou a transferência de sua sede corporativa para São

676 CYPRIANO, Fabio. *Arte acovardada*. s/d (no mínimo do início de 2018). Disponível em: <<http://bravo.vc/seasons/s04e02>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

677 11ª BIENAL do Mercosul inicia atividades com grande espetáculo ao ar livre. 04 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4qjvYF2ahpw>>. Acesso em: 11 nov. 2018. Neste vídeo, Schwartsmann justifica que tal prática é de praxe internacional. Mas, na mesma fala, ele se contradiz ao afirmar que tal medida foi tomada também porque a XI BAVM queria “pacificação”.

Paulo e anunciou a saída da família do controle administrativo da empresa<sup>679</sup> – marca o fim da BAVM como fenômeno histórico descrito nesta pesquisa.

Para a XII BAVM, o diretor-presidente reeleito Gilberto Schwartzmann anunciou que o tema da edição seria “mulheres” e que ainda iria escolher a curadora-geral<sup>680</sup>. Em outubro de 2018, a curadora Andrea Giunta foi escolhida, concretizando a sua promessa<sup>681</sup>. Isso marca a primeira vez documentada que um diretor-presidente escolheu o tema em nome do curador-geral publicamente. Na ocasião da sua oficialização ao cargo de “curadora-chefe” – o cargo de “curador-geral” havia mudado de nome – Giunta disse :

As bienais são espaços privilegiados para analisar o estado do mundo da arte. O tema desta edição está no centro dos debates e das revisões críticas do cânone da arte. Porto Alegre é uma cidade ideal para atuar como caixa de ressonância e instrumento ativador de uma questão urgente. A Bienal pretende reunir posições radicais, abordá-las desde uma perspectiva internacional e latino-americana, e contribuir para um mapa ativo da transformação política das subjetividades no mundo contemporâneo.<sup>682</sup>

Se essa tendência se consolidar na BAVM, então o conflito com o “projeto de Frederico Morais” terminou em um empate. A resultante foi a criação de uma terceira via, que Canclini, sem ter consciência na época da VIII BAVM (em 2011), denominou “[bienal da] desglobalização”, caracterizado por ele pelo declínio econômico do Ocidente e ascensão da América Latina. O ingrediente adicional que tornou sua visão otimista numa distopia foi o declínio econômico também da América Latina e a correspondente polarização político-ideológica das massas. A BAVM acabou ficando

---

678 Dados da Lei Rouanet apenas (sistema Salic Net). A LIC-RS não disponibiliza a lista de mecenas. No *site* oficial da XI BAVM não constava o logo da Gerdau na página dos apoiadores.

679 RIBEIRO, Ivo. *Gerdau transfere comando para São Paulo*. 10 out. 2017. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/empresas/5152250/gerdau-transfere-comando-para-sao-paulo>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

680 ANUNCIADAS novidades para a 12ª edição da Bienal do Mercosul. 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/06/anunciadas-novidades-para-a-12a-edicao-da-bienal-do-mercosul-cjip5a9td0ih101qogw4fb0t3.html>>. Acesso em: 05 jul 2018; 12ª Bienal do MERCOSUL será sobre o universo feminino. 22 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/noticias/12%C2%AA-bienal-do-mercosul-ser%C3%A1-sobre-as-mulheres>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

681 FUNDAÇÃO Bienal do Mercosul anuncia curadora chefe da Bienal 12. 10 out. 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/noticias/argentina-andrea-giunta-%C3%A9-anunciada-curadora-chefe-da-pr%C3%B3xima-bienal-do-mercosul>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

682 Ibidem.

com o pior dos dois lados: uma bienal diminuta, confinada na América Latina – mas sem nenhuma perspectiva de destaque internacional.

## Conclusão

A análise da documentação das dez primeiras edições da BAVM (1997-2015) revela uma história contada com base em dois pontos de vista: dos envolvidos estritamente na arte (críticos, artistas e curadores) e dos dirigentes econômicos (políticos e empresários). Esses dois lados nunca se confundiram, mas se complementaram – com seus devidos atritos e divergências.

Na I BAVM (1997), os artistas foram marginalizados das comissões formadoras e do Conselho de Administração da FBAVM. No momento seguinte, Maria Benites Moreno foi repatriada e o curador-geral escolhido – Frederico Morais – teve carta branca para projetar a bienal latino-americana que desejava: apenas limitações de ordem técnica, organizativa e financeira forçaram Morais a fazer modificações no seu projeto. A I BAVM, ao que tudo indica, teve apoio unânime e incondicional da FBAVM, o único desconforto vindo da ausência do pintor gaúcho Iberê Camargo e, se tomarmos o testemunho de Bianca Knaak e Justo Werlang como verdadeiros, dos artistas gaúchos que reivindicavam maior representação.

A oposição à primeira edição veio no momento e após a sua inauguração, justamente do lado dos especialistas em arte. A argumentação pode ser dividida em duas correntes: os curadores e a crítica especializada – representados, respectivamente, por Nelson Di Maggio e Angélica de Moraes – que discutiam a própria função de uma bienal enquanto modelo de exposição de arte; e os críticos jornalísticos de São Paulo – representados naquele momento por Celso Fioravante, da *Folha de São Paulo* – que contestava a própria concepção de arte latino-americana. Frederico Morais certamente tinha consciência de que estava nadando contra a corrente com a sua curadoria, e os eventos subsequentes provariam que ele estava correto.

As duas próximas edições – II BAVM (1999) e III BAVM (2001) – foram marcadas pelo vácuo deixado pelos dirigentes econômicos. A crise dos Tigres Asiáticos de 1997 viria a castigar o Brasil a partir de janeiro de 1999 (“Efeito Samba”) até meados

de 2002, marcando a única vez no intervalo aqui analisado no qual a BAVM correu risco sério de extinção. O período da segunda e da terceira edição também foi marcado pelo fracasso histórico do Tratado de Assunção, que previa tornar o Mercosul uma zona de livre-comércio. Isso certamente contribuiu ainda mais para o desânimo dos empresários gaúchos – liderados por Jorge Gerdau Johannpeter – com a região, abrindo espaço para que os especialistas da arte reformulassem a BAVM da forma que achavam ser ideal.

O presidente Ivo Nesralla – o único não empresário no período analisado – trouxe um curador-geral de São Paulo para ajudá-lo a realizar a II BAVM e a III BAVM, Fábio Magalhães. O curador paulista publicou, no catálogo geral da II BAVM, um dos textos mais importantes para o estudo do período em que se concentra esta pesquisa: “Contemporaneidade, a marca da II Bienal”. Esse documento é importante para a análise histórica da BAVM porque ele põe em forma teórica o que Angélica de Moraes pôs de forma pragmática ou utilitária na sua crítica de 1997. Ao fazê-lo, Magalhães definitivamente transfere o debate para a arena político-ideológica, pois isso o força a questionar a concepção de arte latino-americana de seu antecessor.

Na III BAVM, a instituição já praticamente se dava como uma bienal “normal”, isto é, de arte contemporânea nos moldes colocados por Angélica de Moraes. Símbolo maior disso foi a ausência de tema daquela edição, cujo *slogan* – “Arte por toda parte” – era dos mais estéreis. No entanto, isso fez surgir outro problema: a Bienal de São Paulo sugava todo o ar das exposições temporárias de arte contemporânea ao seu redor. Ainda em dezembro de 2001, Leonor Amarante afirmou que era pouco provável que a BAVM conseguisse se livrar da sua vocação latino-americana justamente por causa disso. Sua análise também se revelaria correta.

Durante a IV BAVM (2003), a contradição entre bienal e arte latino-americana seria temporariamente suprimida. Contribuíram dois fatores: o fim da crise dos Tigres Asiáticos (2002) e o ânimo renovado com o Mercosul após a vitória eleitoral do Partido dos Trabalhadores (PT) nas eleições presidenciais no mesmo ano. Mas a realidade material já era outra: as reformas do presidente da IV BAVM Renato Malcon importaram o modelo de “megaevento” de São Paulo, que, na curadoria, foi

simbolizada pela seleção do seu curador-geral: Nelson Aguilar, que virou o projeto de Frederico Morais de ponta-cabeça ao trazer arte pré-colombiana e tentou acoplar a BAVM diretamente à Bienal de São Paulo.

A curadoria de Nelson Aguilar indicava que o “latino-americano” voltava à moda, mas que as prescrições de Fábio Magalhães e Leonor Amarante continuavam vigentes: a arte latino-americana só era aceitável no âmbito da arte contemporânea enquanto uma subdivisão logisticamente útil da arte internacional. A diretoria da IV BAVM abraçou a ideia de uma bienal internacional especializada em arte latino-americana que poderia ser economicamente viável nos moldes da cartilha *Cultura é um bom negócio*; isso pode ser inferido tanto da própria seleção de Nelson Aguilar quanto pela sua declaração em entrevista realizada às vésperas da inauguração do evento.

Seria apenas nas duas edições seguintes – V BAVM (2005) e VI BAVM (2007) – que os dois lados, ramo da arte e ramo político-empresarial, ganhariam seu interlocutor: Justo Werlang. Dependendo dos critérios utilizados, ambas as edições podem ser classificadas como o ponto de transição da BAVM a nível institucional e artístico. Gaudêncio Fidelis – curador-adjunto da V BAVM – insistiu, na ocasião da produção da X BAVM (2015), que a quinta edição fez parte da primeira geração do evento, isto é, das edições que podem traçar sua genealogia diretamente à primeira edição. Da mesma opinião compartilhou Justo Werlang, em palestra de outubro de 2017. Fato é que ambos tinham razões de sobra para adotar tal interpretação: Fidelis queria legitimar a décima edição (da qual foi curador-geral), enquanto Werlang queria exaltar a sexta edição (da qual foi presidente).

Existem diversos indícios de que, ao contrário das narrativas de Fidelis e Werlang, a V BAVM foi uma primeira tentativa de transição na filosofia da BAVM. A principal evidência é a própria curadoria daquela edição – que desfez o modelo da “grande História” de Frederico Morais e tentou dividir a exposição por linguagem. Mas as próprias circunstâncias da contratação de Paulo Sergio Duarte – inicialmente para fazer um estudo de viabilidade do evento – já indicavam a vontade da FBAVM de prosseguir com a internacionalização do evento. O próprio Duarte revelou, em entrevista, que propôs ao presidente Elvaristo Teixeira do Amaral, mudar o nome da

BAVM para “Bienal de Porto Alegre” e tornar o evento mais brasileiro do que latino-americano.

Outra evidência de que a V BAVM serviu, mesmo que acidentalmente, de balão de ensaio para a VI BAVM foi justamente o fato de que o próprio Werlang foi vice-presidente da primeira e diretor-presidente da segunda. Aqui cabe destacar a retórica de Duarte sobre a potencial criação de um programa pedagógico ininterrupto, que aparecerá na VI BAVM como tema central, sacramentado na estrutura institucional da FBAVM, e cujos símbolos maiores foram a criação do cargo do curador pedagógico e a contratação do “curador-gestor” Gabriel Pérez-Barreiro. Foi sob o argumento da educação enquanto massificação que Justo Werlang executou as reformas que desmontaram a estrutura original erigida por Frederico Moraes e perduraram até o fim do período analisado.

A VI BAVM certamente teve a função de servir como bienal de transição, como se pode observar pelo seu *slogan*, “bienal a partir do Mercosul”.

No momento das reformas de Werlang, a simpatia dos empresários gaúchos com o Mercosul já começava a esmorecer. Após a sequência de vitórias de governos do lado centro-esquerdo do espectro político latino-americano em diversos países da região, o Mercosul abandonava suas ambições de caminhar a uma zona de livre-comércio e ganhava uma função cada vez mais diplomática e, a julgar pela crítica que Jorge Gerdau Johannpeter fez do bloco econômico em abril de 2014 (“Mercosul bolivariano”), até mesmo um símbolo do socialismo sul-americano. Naquele momento, os membros fundadores da FBAVM provavelmente já se arrependiam de ter escolhido “Mercosul” como seu nome.

A destruição do projeto de Frederico Moraes, porém, logo alcançou os seus limites materiais. Em primeiro lugar, porque a análise de Leonor Amarante quanto à condição objetiva de Porto Alegre em relação a São Paulo no “mundo da arte” era verdadeira e fator completamente fora do controle dos empresários gaúchos e dos curadores das edições seguintes. Segundo porque o legado deixado pela I BAVM havia, de certa forma, se consolidado na instituição. Disso resultava que, por um



lado, a BAVM teve que continuar a convidar uma maioria de artistas latino-americanos (mais acessíveis) e, por outro, elaborar discursos curatoriais que negassem o de Frederico Morais (em vez de ignorá-lo).

Na prática, a ênfase no aspecto pedagógico da BAVM serviu apenas de aspecto legitimador da transformação do evento num espetáculo de entretenimento. É possível inferir esse processo pela evolução dos discursos curatoriais, que se tornaram cada vez mais abstratos e esotéricos – culminando com o texto “[duo]decálogo”, do curador-geral da VIII BAVM, José Roca. De fato, o aspecto concreto – quase museológico – da curadoria de Frederico Morais é quase irreconhecível na curadoria de seus sucessores (especialmente a partir da quinta e da sexta edição). Por outro lado, o curador pedagógico – inicialmente publicizado como de igual, se não superior, importância em relação ao curador-geral – acabou se convertendo numa figura quase que decorativa, fazendo essencialmente as mesmas tarefas do então coordenador pedagógico.

Com base nessas restrições é que se pode deduzir uma síntese entre essas duas forças, aqui já mais estabelecidas enquanto a relação entre curador-geral e FBAVM (Diretoria Executiva e Conselho de Administração). Independentemente do resultado final, todas as edições posteriores à primeira – com exceção da décima – alcançaram uma síntese em torno da busca pela supressão do “projeto de Frederico Morais”. Mesmo os curadores-gerais que porventura simpatizassem com sua ideia de “reescrever a história da arte latino-americana” acabariam tendo que fazê-lo para promover a arte contemporânea. A evidência aqui apresentada é circunstancial, mas indica que o artista contemporâneo passível de expor numa BAVM era desprovido de uma identidade latino-americana – seja ideologicamente, seja artisticamente. O exemplo mais ilustrativo disso foi a curadoria da VII BAVM, que só escolheu artistas latino-americanos, teve como tema o artista em si e, como um de seus curadores-gerais, Camilo Yáñez, artista plástico que expôs na V BAVM.

Também há indícios de que os artistas contemporâneos latino-americanos da época, com raras exceções, tinham carreiras precárias em termos materiais. O dinheiro, no

“mundo da arte”, estava nos EUA: três dos seis curadores-gerais da era das reformas de Werlang já tinham carreira consolidada naquele país.

Os artistas contemporâneos também eram muitos. Como o imbróglio com Voltaire Shilling revelou, os artistas plásticos de Porto Alegre já eram numerosos o suficiente para terem sua própria associação. Também é mencionado o grupo de artistas do Eucaliptos Panela Center, que, supostamente, esteve diretamente envolvido no surgimento da BAVM. É de se imaginar que esse número se multiplique por várias ordens de magnitude se formos incluir São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Nordeste. A própria teorização que Fidelis publicou no catálogo da V BAVM sobre o “espaço expositivo” dá indicação indireta de que, àquela altura, havia artistas contemporâneos demais e espaço expositivo de menos. Fidelis, por sinal, iniciou sua carreira na arte como artista (escultor), e não como curador.

Nesse contexto, não poderia ser outro que não o modelo proposto por Angélica de Moraes. Uma bienal que expusesse majoritariamente obras de arte consagradas prejudicava em muito a promoção das carreiras dos jovens artistas. É de se imaginar que curadores da época – especialmente os curadores independentes – sofressem pressão social e econômica para promover artistas contemporâneos, de forma a também catapultar e consolidar suas próprias carreiras. Leonor Amarante deu a entender que existia certa pressão ou ânimo de curadores da época para que servissem como uma espécie de caça-talentos para o mercado ao defender um mapeamento de artistas para a III BAVM. Paulo Sergio Duarte aparentemente refletiu sobre essa conjuntura em seu artigo sobre a V BAVM para a *Revista Z*, de caráter mais acadêmico:

A festa é aparentemente progressista; dados os conteúdos, o método é seguramente conservador. A obra teria o poder de se autocontextualizar a partir de seus próprios temas. Por mais absurdo que pareça, a um neoliberalismo econômico corresponde, ou ao menos coincide, um neoliberalismo teórico que constrói e vende a teoria de um sistema da arte. E não lhe faltam consumidores, a começar pelos próprios pares que a produzem e a reproduzem. Essa conjuntura teórica tem início no final dos anos 1970, quando emergem, entre os sérios profissionais da crítica e dos museus, as vedetes curadoras. A situação é um prato feito. O terreno está aberto e qualquer exigência de potência poética é imediatamente tachada

de formalismo. Travestidos de teóricos ou inventores originais, investem nesse novo *star-system*. Nenhum deles propõe mudanças no processo institucional falido; ao contrário, trabalham na preservação de suas reservas de mercado de trabalho. Surge, então, o novo curador, diferente daquele profissional mergulhado nas pesquisas, nos arquivos e nas reservas técnicas dos museus que de vez em quando dá o ar de sua graça na prestação de contas dos resultados de sua pesquisa em publicações acadêmicas ou nos catálogos das exposições que resultaram de muitos anos de trabalho. O novo curador é independente; mesmo que esteja vinculado a uma instituição. Além disso, suas investidas autorais são atrevidas e sobretudo personalizadas. Apresenta teses de consistência duvidosa em exposições cujos custos alcançam a ordem dos milhões de dólares. As obras de arte – e, com elas, a história da arte – serão manipuladas para servir ao roteiro autoral à luz de uma das muitas teorias pós-modernas, talvez alguma que ele mesmo tenha acabado de inventar.<sup>683</sup>

Aparentemente, os artistas contemporâneos não eram os únicos a se multiplicar. Havia pouco “espaço expositivo” também para os curadores, que, se deduz, foram impelidos pela lógica da fase neoliberal do capitalismo a se tornarem “independentes” – o que, aqui, nada mais significa que curador contratável. No entanto, cabe ressaltar que mesmo Paulo Sergio Duarte não conseguiu escapar da necessidade de supressão do projeto de Frederico Morais, ao ter que promover a fragmentação da sua “grande História” justamente para promover a arte contemporânea. Ele também defendeu a mudança de nome para um mais tradicional, em nome da elevação de Porto Alegre *vis-à-vis* o “eixo Rio-São Paulo”<sup>684</sup>.

Talvez o fato fugisse à atenção de Paulo Sergio Duarte na época, mas a sua racionalização sobre a mudança de nome da BAVM destruiria o projeto de Frederico Morais, transferindo a arena de combate do plano internacional ao plano nacional. Ironicamente, na visão dos curadores que antagonizaram com Frederico Morais, tal movimento para Porto Alegre em si na verdade internacionalizava a instituição, em vez de parquiá-la. Os sucessores de Frederico Morais viam o mundo não como dividido em blocos regionais antagônicos, mas como uma rede de cidades interligadas entre si, sem hierarquia. Este é o mundo que Fábio Magalhães definiu

---

683 DUARTE, Paulo Sergio. *A rosa-dos-ventos – posições e direções na arte contemporânea*. Revista Cultural Z, Ano III, Nº 2. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-rosa-dos-ventos-posicoes-e-direcoes-na-arte-contemporanea-de-paulo-sergio-duarte/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

684 Ibidem.

como “pós-modernidade” ou “pós-indústria”, iniciado justamente no final da década de 60 – coincidentemente ou não, a mesma época que Paulo Sergio Duarte identifica com o início do novo paradigma da curadoria.

A crítica de arte jornalística de São Paulo também exerceu peso decisivo nessa frente. Pelo menos Justo Werlang admitiu levar a mídia especializada paulista muito a sério. Ele chegou a telefonar à editora da área de artes visuais da revista *Veja* para perguntá-la por que ela não resenhou sobre a VI BAVM<sup>685</sup>. Como registrado aqui, a crítica paulista desde o início atacou a I BAVM precisamente pelo seu aspecto político, isto é, pela sua concepção de arte latino-americana.

A trajetória de ascensão e queda do projeto de Frederico Moraes pode ser associada a dois fatores. O primeiro, já mencionado, foram seus próprios colegas de profissão e a mídia especializada (com aparente apoio tácito dos artistas contemporâneos), que discordavam fundamentalmente da concepção que ele construiu para a BAVM e, por decorrência, da sua concepção de arte latino-americana e de história da arte. O segundo – e talvez o mais importante – foi a própria evolução da classe capitalista gaúcha envolvida com a FBAVM. Abstraindo a segunda e a terceira edição, nas quais os empresários simplesmente se ausentaram do projeto devido à crise dos Tigres Asiáticos, é possível verificar uma rápida mudança de atitude em relação à primeira edição: a BAVM deixava de ser um projeto de natureza ancilar (um meio para tornar o Mercosul uma zona de livre-comércio) para um projeto com vida própria, mais aos moldes do “megaevento” que se tornara a Bienal de São Paulo uma década antes. Tais mudanças ocorreram tão logo terminada a crise econômica – primeiro com as reformas de Renato Malcon para a quarta edição (2002-2003) e depois com as reformas de Justo Werlang para a sexta edição (2005-2007).

Coincidentemente ou não, tais reformas aconteceram na mesma época da entrada dos banqueiros na direção da FBAVM e, conseqüentemente, da entrada do Santander no patrocínio do evento (bem como da criação do Santander Cultural). É possível que a chegada dos capitalistas do ramo financeiro tenha injetado técnicas

---

685 WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos anos 50 à Atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 22 abr. 2018.

alienígenas de *marketing* cultural ao empresariado essencialmente industrial e agrícola do Rio Grande do Sul, influenciando profundamente Justo Werlang, aquele que se consolidaria como o principal “intelectual orgânico” da BAVM. Ele trabalhou tanto com Malcon quanto com Elvaristo Teixeira do Amaral, e, em entrevista a uma revista local, admitiu que o empresariado gaúcho realmente não tinha experiência com arte. Na palestra de 2017, ele revisou a I BAVM como uma bienal “de aprendizado”, conferindo-lhe caráter essencialmente prototípico.

Partindo do ponto de vista dos empresários, é possível abarcar também a IV BAVM (2003) como parte da fase de transição para um modelo mais tradicional de “megaevento”. Nesse caso, a particularidade da IV BAVM em relação à V BAVM e à VI BAVM está no fato de que o caminho que ela abriu na direção curatorial acabou não rendendo frutos, desencadeando uma nova série de reformas. O mesmo critério poderia ser aplicado à V BAVM, embora nela já se possa observar o embrião das reformas de Werlang.

A cronologia da mudança de atitude dos dirigentes da FBAVM nos ajuda a compreender melhor a cronologia dos curadores-gerais. Até a IV BAVM, os curadores-gerais têm que lidar diretamente com o legado deixado por Frederico Moraes (embora a III BAVM tenha feito um esforço tremendo para superar essa condição). Nas duas edições seguintes já é possível observar respaldo administrativo para que os curadores-gerais abandonassem – embora paulatinamente<sup>686</sup> – o caráter latino-americano da instituição. A partir da VII BAVM, o caráter internacional do evento é apresentado como dado, culminando com a mudança de nome do evento na nona edição (2013).

Não previram – ou não quiseram entender – que o mundo das bienais internacionais também tinha uma hierarquia. Falta de aviso não houve: o próprio Frederico Moraes embasou o seu projeto em torno da análise objetiva da situação da época ao afirmar:

---

686 CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 291.  
Werlang disse a Caldas que a superação do “modelo da 1ª Bienal [...] não é uma coisa simples”.

[...] neocolonização se faz através de bienais, exposições, livros, dicionários, revistas, simpósios, colóquios, bancos de dados, cd-roms, Internet etc. Em outros termos, trata-se de colocar nossas tradições culturais nos museus metropolitanos, como se fossem troféus de caça e, ao mesmo tempo, excluir a nossa criação atual das grandes mostras internacionais e dos acervos dos museus europeus e norte-americanos.<sup>687</sup>

Justo Werlang, na palestra de 2017, disse que ele havia visualizado um cenário de ascensão da BAVM no momento de sua sexta edição (2007) dada a crise momentânea da Bienal de São Paulo na mesma época. Ele entendia a situação, e mesmo assim resolveu apostar nas suas reformas em nome de evitar a repetição de artistas e curadores. O já mencionado conselho de Leonor Amarante foi educadamente ignorado.

Porto Alegre não se tornou a metrópole do Cone Sul, e uma nova crise econômica chegou ao Brasil por volta de 2013. O momento de superação do “Mercosul” foi o mesmo da queda dos seus propositores. Tal superação ainda ocorreu com um custo adicional não previsto: a perda do apoio financeiro da Gerdau S.A.

A partir da quarta edição, o mecenato da empresa continuou a crescer em relação inversa à satisfação ideológica para com o Mercosul. Tal contradição só se sustentava porque a economia brasileira voltaria a crescer durante o período, até o final de 2011. Quando tal crescimento reverteu em forte recessão econômica, a partir de 2013, a Gerdau S.A. já não tinha nenhuma motivação para apoiar a instituição. Ao contrário, Jorge Gerdau Johannpeter aparentemente passou a cultivar abertamente uma repulsa pelo Mercosul, a julgar pela ocasião na qual chamou o Mercosul de “bolivariano”, em 2014. A escolha do adjetivo não foi gratuita nem aleatória e marcava, no contexto da BAVM, a investida política e ideológica que culminaria no golpe de Estado de abril-agosto de 2016.

Fracassada a tentativa de consolidar a BAVM enquanto bienal internacional pela via corporativa na nona edição (2013) e levantado o cerco ideológico contra qualquer

---

687 MORAIS, Frederico. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 12.

menção ao termo “Mercosul” ou “América Latina”, só o desastre podia esperar pela X BAVM (2015).

A crise econômica de 2013 atingiu o Estado do Rio Grande do Sul de forma particularmente severa, resultando num corte de cerca de 50% do orçamento nominal da IX BAVM em relação à edição anterior. Gaudêncio Fidelis revelou em entrevista que a BAVM provavelmente seria extinta não fosse o esforço localizado de um grupo da FBAVM. É possível que essa versão dos fatos seja verdadeira, pois o novo diretor-presidente era um colecionador de arte latino-americana do século XX. A bienal internacionalizante (IX BAVM) por excelência foi um fracasso e não é estranho levar em conta que uma instituição com certa tradição, quando em crise, tenha como instinto voltar aos velhos tempos.

Seja como for, a Gerdau ainda patrocinaria a X BAVM, e o seu fracasso de crítica – como é possível aferir das respostas de Fidelis aos “especialistas” – marcou o fim da sua participação no evento. Já na XI BAVM (2018), a Gerdau S.A. não aparece nem como apoiadora. A crise econômica de 2013 continuou a castigar o Rio Grande do Sul e, em 2015, foi anunciada a mudança da sede da Gerdau para a cidade de São Paulo. A saída da família Gerdau Johannpeter do executivo da empresa foi anunciada mais ou menos ao mesmo tempo.

No final desse processo, é possível afirmar que os sucessores de Frederico Morais conseguiram o que queriam: a BAVM se transformou numa bienal de Porto Alegre. Mas os resultados obtidos com isso certamente não foram aqueles que eles esperavam, pois o evento diminuiu tanto de tamanho que praticamente se tornou um evento municipal, um projeto de estimação do Santander Cultural e de Gilberto Schwartzmann. O sonho do regional no global, da sociedade mundial interconectada sem hierarquias não se concretizou. O que se materializou foi a versão distópica da “desglobalização” de Néstor García Canclini, na sua análise da VIII BAVM (2011), marcada pelo declínio político e econômico generalizado do Ocidente.

## Bibliografia

### Catálogos

AGUILAR, Nelson (org.). *4ª BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 2003.

ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: FBAVM, 2006.

BERNARDES, Maria Helena; SEVERO, André. *Histórias de península e praia grande/Arranco*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Rosa dos Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). *Arte para a educação/educação para a arte*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

CESARCO, Alejandro. *Conversas*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

DOS ANJOS, Moacir. *Zona Franca*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

ESCOBAR, Ticio. *Três Fronteiras*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

FAIVOVICH, Guillermo; GOLDBERG, Nicolás. *O Mesón de Fierro e o homem da máquina de fazer chover*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.



FIDELIS, Gaudêncio. *A Persistência da Pintura*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Catálogo 10ª BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Da Escultura à Instalação*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Direções no Novo Espaço*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Catálogo da primeira BAVM*. Porto Alegre: FBAVM, 1997.

\_\_\_\_\_. *Guia da 6ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

\_\_\_\_\_. *II BAVM: catálogo geral*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

\_\_\_\_\_. *II BAVM: Iberê Camargo*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

\_\_\_\_\_. *II BAVM: Julio Le Parc e Arte e Tecnologia*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

\_\_\_\_\_. *II BAVM: Picasso, Cubismo e América Latina*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

\_\_\_\_\_. *III BAVM: Sala Especial e Exposições Paralelas*. Porto Alegre: FBAVM, 2002.

GAMBONI, Aurélien; TEIXIDO, Sandrine. *O litógrafo*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

GURROLA, Juan José. *Monoblock*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). *Material Pedagógico – Caderno de Arte*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico – Caderno de Geografia*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico – Caderno de História*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico – Caderno de Literatura*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico – Caderno para Pré-escola*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia no campo expandido*. Tradução Gabriela Petit. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

HERNÁNDEZ, Sofía; HOFF, Mônica (org.). *A Nuvem: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

LESCHER, Artur. *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

MORGAN, Robert C. *Francisco Matto: exposição monográfica*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Jorge Macchi: exposição monográfica*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Öyvind Fahlström: mapas: exposição monográfica*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

ROCA, José (org.). *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

SHWAFATY, Beto. *Fundamentos da substância do design: metáforas culturais para projetar um novo futuro*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

VAN DER POL, Vik. *E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância?*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

ZÓZIMO, Michel. *Acontecimentos fantasmagóricos da imagem*. Porto Alegre: FBAVM, 2013.

## Material oficial adjacente

AISENBERG, Diana. *Histórias da arte: dicionário de certezas e intuições*. Porto Alegre, FBAVM, 2009.

DEL RIO, Claudia. *Clube do Desenho – 7ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta: Artistas por Mostras e Programas*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *8ª Bienal do Mercosul anuncia curador-geral*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética – Press Kit – Setembro de 2011*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *8ª Bienal do Mercosul inaugura Casa M*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *10ª Bienal do Mercosul cria Conselho Consultivo de Professores*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *10ª Bienal do Mercosul Mensagens de uma Nova América encerra com visitação superior a 400 mil*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *10ª Bienal do Mercosul realinha a exposição para superar a crise financeira no país e inaugura no dia 23 de outubro*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Ações educativas durante a 10ª Bienal*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Bienal do Mercosul anuncia curadoria-geral da 7ª edição*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Escola Experimental de Curadoria divulga programação completa*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Escola Experimental de Curadoria recebe o escritor Luís Augusto Fischer*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Estão abertas as inscrições para mediadores da 10ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Fichas práticas – 7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formação de Mediadores da 10ª Bienal do Mercosul aberta ao público*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Fundação Bienal do Mercosul anuncia nova diretoria*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Fundação Bienal do Mercosul inicia formação de professores em 17 cidades do RS*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Informações gerais – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mais de 300 mil pessoas visitaram a 7ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico 2008 – exercícios*. Porto Alegre: FBAVM, s/d.

\_\_\_\_\_. *Material Pedagógico 2008 – material do professor*. Porto Alegre: FBAVM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Novidades da 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Press-kit – 6ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Press-kit – 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Press kit – 10ª Bienal do Mercosul: Mensagens de uma Nova América*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Programa Educativo da 10ª Bienal organiza ação conjunta de artistas e escolas*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Programa Educativo divulga abertura do agendamento de visitas*. Porto Alegre: FBAVM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Responsabilidade Social e Balanço Social*. Porto Alegre: FBAVM, 2007.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Responsabilidade Social – 8ª BAVM 2010 | 2011*. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Responsabilidade Social – 9ª BAVM 2012 | 2013*, Porto Alegre: FBAVM, 2013.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Responsabilidade Social – Ações e Contribuições 2008|2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Revista Bienal Mercosul. Aplauso*. Porto Alegre, n. 37, 38,42, 44, 46, 48, 49, 51 e 52, 2002-2003.

\_\_\_\_\_. *Revista Quinta Bienal do Mercosul. Aplauso*. Porto Alegre, n. 63, 65, 66, 68, 69 e 70, abr-dez. 2005.

HERNÁNDEZ, Sofía. *Promessas: Declaração da Curadoria*. Porto Alegre, FBAVM, 2011.

MELERO, Diego. *La filosofía política en el gimnasio*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

MODÉ, João. *Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay – setembro-outubro 2009*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

NOORTHOORN, Victoria; YÁÑEZ, Camilo. *7ª Bienal do Mercosul: Grito e Escuta*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

PEDRAZA, Gonzalo. *Coleção Vicinal Caxias do Sul*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

TOMSICH, Francisco; VERGES, Martín. *Riozinho: traspuesto de un estudio para un retrato común*. Porto Alegre: FBAVM, 2009.

### **Palestras e outros vídeos**

HERNÁNDEZ, Sofia. *9ª Bienal do Mercosul*. 18 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1QZJDPQbEQw>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

*PRIMEIRA Pessoa | TVE – Gaudêncio Fidelis – 11/12/2014*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Ts5Uzrf2e8](https://www.youtube.com/watch?v=_Ts5Uzrf2e8)>. Acesso em: 14 jul. 2017.

ROCA, José. *TrAIN Open Lecture: Essays in Geopoetics*. University of Arts London – Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF\\_YxY](https://www.youtube.com/watch?v=XhfftOF_YxY)>. Acesso em: 23 abr. 2019.

WERLANG, Justo. *Dirigentes Culturais V: dos Anos 50 à atualidade*. 20 out. 2017. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH\\_fcbTE](https://www.youtube.com/watch?v=ayHqH_fcbTE)>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Palestra para a XLI AICA*. Set. 2007. Disponível em: <<https://aicainternational.org/en/xli-aica-congress-2007-brazil-the-institutionalization-of-the-contemporary-art-the-art-criticism-the-museums-the-biennials-the-art-deal/>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

YÁÑEZ, Camilo. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 1*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Uz5yjYJV00>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 2*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TcSbHTFx7u4&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 3*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Er8qKPhYDY>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 4*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=6CHkaw\\_aBJA](https://www.youtube.com/watch?v=6CHkaw_aBJA)>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 5*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILyecc8LIMA&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 6*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXIbcJfl7go&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 7*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GQi3aPuxwwc&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 8*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNiMRC72Ems>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 9*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zozhoOsxZXo&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *ACA Conversa con Camilo Yáñez y Mario Navarro 10*. ACA, 12 ago. 2009 (data de publicação). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=beCeDtwcmKk&list=PLB7A6782046EFD166>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

## Documentos

8ª BIENAL do Mercosul inaugura Casa M: Espaço cultural abre no dia 24 de maio e vai abrigar atividades artísticas e educativas, com entrada franca. Porto Alegre: FBAVM, s/d.

AITA, Virginia. 5ª Bienal do Mercosul: virtude e virulência de um modelo clássico. Revista ARS, vol. 3 nº5. São Paulo: ECA-USP, 2005.

ALONSO, Rodrigo. *La II Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, abre el juego al incorporar artistas europeos e insiste en el recurrente tema de la identidad*. 05 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/184371-el-mismo-escenario-otros-contenidos>>, acesso em: 14 abr. 2016.

AMARAL, José Luiz. *Encontros de final de tarde*. Jornal do MARGS, nº 110, ago. 2005, seção *Opinião*.

AMARANTE, Leonor. *A 11ª Bienal do Mercosul está corajosa em sua abordagem crítica*. 09 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.paginab.com.br/arte/a-11a-bienal-do-mercosul-esta-corajosa-em-sua-abordagem-critica/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

BADAWI, Halim. *A Bienal do Mercosul 2015 em Porto Alegre: falsas esperanças*. El País, 24 out. 2015. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445524494\\_133499.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445524494_133499.html)>. Acesso em: 12 jul. 2017.

BERNARDO, Bianca. *11ª Bienal do Mercosul – O Triângulo Atlântico*. Porto Alegre: FBAVM, 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/11bienal/public/pdfs/11-bienal-educativo.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

BOJUNGA, Sylvia. *Justo Werlang e a Bienal do Mercosul: abrindo janelas em paredes*. 13 ago. 2006. Disponível em:



<[http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1255&Itemid=105](http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com_content&task=view&id=1255&Itemid=105)>. Acesso em: 16 fev. 2016.

BOLSSON, Ana Carolina. *Porto-alegrense é aberto à cultura, diz curador*. 1 out. 1994. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI151928-EI1540.00.html>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

BULHÕES, Maria Amélia. *Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul*. In: *Porto Arte*, v. 10, n. 18, p. 103-115. Porto Alegre, maio 1999.

BUSH, Moira Anne. *Maria Benites, a idealizadora da Bienal do Mercosul*. 01 abr. 2007. Disponível em: <[http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar\\_Link\\_Historia\\_Arte.asp?idHistoriaArte=318](http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=318)>. Acesso em: 30 jan. 2016.

COLI, Jorge. *Sul sem Norte*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 02 de dezembro de 2001. Caderno Mais.

CYPRIANO, Fabio. *9ª Bienal do Mercosul inclui nomes estelares da arte contemporânea*. 17 maio 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1280328-9-bienal-do-mercosul-inclui-nomes-estelares-daarte-contemporanea.shtml>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Arte acovardada*. s/d (no mínimo do início de 2018). Disponível em: <<http://bravo.vc/seasons/s04e02>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Bienal do Mercosul busca inquietação sobre origens*. 4. out. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200314.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Bienal do Mercosul mapeia ancestrais*. 12 jul. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1207200311.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *De volta ao passado*. 22 mar. 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/Poysn>>. Acesso em: 21 set. 2017.

\_\_\_\_\_. *Nelson Aguilar é escolhido como curador da 4ª Bienal do Mercosul*. 19 dez. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200113.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

DALCOL, Francisco. *9ª Bienal do Mercosul começa nesta sexta com inspiração na ciência e na indústria de tecnologia avançada*. 19 set. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/09/9-bienal-do-mercosul-comeca-nesta-sexta-com-inspiracao-na-ciencia-e-na-industria-de-tecnologia-avancada-4266687.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *10ª Bienal do Mercosul será aberta com mais de 600 obras de artistas de 20 países*. 23 out. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/10/10-bienal-do-mercosul-sera-aberta-com-mais-de-600-obras-de-artistas-de-20-paises-4884270.html>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *"Bienal do Mercosul está confirmada", diz presidente José Antonio Fernandes Martins*. 04 jun. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/06/bienal-do-mercosul-esta-confirmada-diz-presidente-jose-antonio-fernandes-martins-4774855.html>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

DI MAGGIO, Nelson. *Bienal del Mercosur: Uruguay eliminado*. 27 ago. 2011. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. *LA "8a BIENAL DE CASI TODO EL MERCOSUR" Sobre la respuesta de José Roca, comisario de la 8 Bienal del Mercosur a Nelson Di Maggio*. Set. 2011. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DUARTE, Paulo Sergio. *A rosa-dos-ventos – posições e direções na arte contemporânea*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-rosa-dos-ventos-posicoes-e-direcoes-na-arte-contemporanea-de-paulo-sergio-duarte/>>.

Acesso em: 20 ago. 2018.

FERREIRA, Paulo Roberto G., LIMA, Maria T. C. *A pasta cor-de-rosa e a Bienal*. In: *Jornal do MARGS*, nº 110, agosto de 2005, seção *Opinião*.

FIORAVANTE, Celso. *Bienal do Mercosul sublinha identidades latinas*. 28 nov. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq281122.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Construtivos costuram a arte latino-americana*. 22 out. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/22/ilustrada/27.html>>. Acesso em: 18 Jul. 2018.

*FUTURO da Bienal do Mercosul é a “latinização”*. 10 dez. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,futuro-da-bienal-do-mercosul-e-a-latinizacao,20011210p9260>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

LAGOS, José Gabriel. *Invitame a tu fiestita*. 06 set. 2011. Disponível em: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/9/invitame-a-tu-fiestita/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

MESQUITA, Tiago. *Mostra derrapa ao atrelar identidade a países distintos*. 03 nov. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0311200314.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

MILMAN, Tulio. *Curador-chefe da Bienal do Mercosul rebate texto do Informe Especial*. 09 dez. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniao/colunistas/tulio-milman/noticia/2015/12/curador-chefe-da-bienal-do-mercosul-rebate-texto-do-informe-especial-4926103.html>>.

Acesso em: 14 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. *Textos que explicam mostras da Bienal são herméticos demais*, 08 dez. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniaocolumnistas/tulio-milman/noticia/2015/12/textos-que-explicam-mostras-da-bienal-sao-hermeticos-demais-4925355.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

MORAIS, Frederico. *I Bienal do Mercosul: regionalismo e integração*. In: Revista *Margens/Márgenes*, nº 1, jul. 2002, p. 58-65. p. 65.

OLIVEIRA, Rosane. *Sobre arte e monstruosidades*. 25 out. 2009. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC.blog.BlogDataServer.getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt&section=Blogs&post=240959&blog=218&coldir=1&topo=3951.dwt>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

PEREIRA, Thamara de Costa. *Inovações na II Bienal do Mercosul: o presidente da Bienal, Ivo Nesralla, diz que a próxima edição terá um caráter mais educacional*. Correio do Povo, 28 jun. 1998. Acervo digital do Correio do Povo.

ROCA, José. *Respuesta de José Roca en el blog de los curadores de la Bienal del Mercosur*. Disponível em: <<http://urmienba.blogspot.com/2011/09/sobre-la-8a-bienal-del-mercosur.html>>. Acesso em 18 jul. 2018.

ROLIM, Michelle, *José Antônio Fernandes Martins assume comando da Bienal do Mercosul*. 3 jun. 2014. Disponível em: <<http://alfonsin.com.br/jos-antnio-fernandes-martins-assume-comando-da-bienal-do-mercosul/?print=1>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

RUPP, Isadora, *“Há um olhar para a arte brasileira” – Patricia Fossati Druck, presidente da 9ª Bienal do Mercosul*. 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/ha-um-olhar-para-a-arte-brasileira-bsevr3cre29a87dn6uwytbuby>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

SEFFRIN, Silvana (org.), *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

SHILLING, Voltaire, *A Capital das Monstruosidades*. In: *Zero Hora*, 25 out. 2009, p. 15.

SILVA, Rodrigo. *9ª Bienal do Mercosul: a decadência*. 24 dez. 2013. Disponível em: <<http://astronautaincomum.com/9a-bienal-do-mercosul-a-decadencia/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

SIMÕES, Alessandra. *Entrevista com Gaudêncio Fidelis*. In: *Arte e Crítica/Jornal da ABCA-SP*, nº 32, Ano XII, dez. 2014. Disponível em: <<http://abca.art.br/n32/00entrevista.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

SOMMER, Michelle. *9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofia Hernández Chong Cuy*. In: *Porto Arte*, v. 21, nº 35. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, maio 2016.

TELÓ, Luiz Paulo. *Entrevistamos o curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul*. 9 ago. 2015. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/entrevistamos-o-curador-chefe-da-10a-bienal-do-mercosul>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

VELASCO, Susana. *Novo presidente da Bienal de SP, Heitor Martins quer mostra voltada para as artes e com mais brasileiros*. 04 jun. 2009. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/novo-presidente-da-bienal-de-sp-heitor-martins-quer-mostra-voltada-para-as-artes-com-mais-brasileiros-294805.html>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

VERAS, Eduardo. *Arte na berlinda: A celeuma do ano – Artigo de Voltaire Schilling cria polêmica sobre a arte na Capital*. 05 dez. 2009. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/12/arte-na-berlinda-a-celeuma-do-ano-2738747.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

*WRANA deixa a Bienal*. *Correio do Povo*, 24 set. 2005. Acervo digital do Correio do Povo.

## Artigos de jornais de assuntos relacionados

*5ª BIENAL tem curador e tema.* Correio do Povo, 23 jul. 2004. Acervo digital do Correio do Povo.

*ACESSO gratuito à Bienal do Mercosul.* Correio do Povo, 22 out. 1997. Acervo digital do Correio do Povo.

*AGUILAR destaca a ação educativa da exposição.* Correio do Povo, 28 set. 2003. Acervo digital do Correio do Povo.

*BATLLE cumpre programa cultural.* Correio do Povo, 14 jun. 2003. Acervo digital do Correio do Povo.

*BATLLE prega legislação única para Mercosul.* Correio do Povo, 06 set. 2003. Acervo digital do Correio do Povo.

*BIENAL DO MERCOSUL anuncia curadoria-geral da 7ª edição.* Nota de imprensa oficial. jun. 2008.

*BIENAL DO MERCOSUL escolhe novo presidente.* Correio do Povo, 31 maio 2004. Acervo digital do Correio do Povo.

*INVESTIMENTO na área educacional e local.* Correio do Povo, 15 abr. 2001. Acervo digital do Correio do Povo.

*NOVAS caras na Bienal do Mercosul.* Correio do Povo, 17 mar. 2002. Acervo digital do Correio do Povo.

*O QUE HÁ na terceira margem do rio?*. Disponível em:

<<http://www.teitelbaum.com.br/besthome/edicao12/materia13.php>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

*PARCERIA estimula a vinda de turistas.* Correio do Povo, 29 dez. 2002. Acervo digital do Correio do Povo.

*SANTANDER e 5ª Bienal unidos*. Correio do Povo, 01 jul. 2005. Acervo digital do Correio do Povo.

*SETOR turístico se une para promover Capital*. Correio do Povo, 6 jul. 2003. Acervo digital do Correio do Povo.

SOUZA, Carlos Alberto. *1ª Bienal do Mercosul aguarda um milhão de visitantes no RS*. 29 set. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/29/ilustrada/39.html>>. Acesso em: 30 maio 2017.

### **Arquivo pessoal do autor**

Cópia da ata da reunião dos membros instituidores da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 03 jun. 1996.

Cópia da descrição dos elementos obrigatórios a constar na escritura pública da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s/d.

Cópia da emenda modificativa do PL nº 184/96 (LIC-RS), s/d.

Cópia das cédulas de votação dos 12 membros do Conselho de Administração e dos membros da Diretoria Executiva da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s/d.

Cópia de fax (apenas página nº 3, do total de 4), provavelmente endereçada a Maria Benites Moreno, 15 jul. 1996.

Cópia de fax (apenas página nº 1, do total de 4), endereçada a Maria Benites Moreno, s/d.

Cópia de fax (apenas página nº 1, do total desconhecido), endereçada a Maria Benites Moreno, 28 jun. 1996.

Cópia de fax, de Maria Benites Moreno a Alice Costa, 20 jun. 1996.

Cópia de fax (apenas página nº 2, do total de 3), de Alice Costa a Maria Benites Moreno, 03 jul. 1996.

Cópia de lista do “Grupo Gerdau” com uma série de informes e pedidos, 15 jul. 1996.

Cópia do boletim da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, maio 1997.

Cópia do projeto apresentado da 1ª Bienal do Mercosul, s/d.

Cópia da 3ª versão do projeto da 1ª Bienal do Mercosul, s/d.

Cópia do Convênio firmado entre o Estado do Rio Grande do Sul e Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 28 maio 1996.

Cópia do Convênio firmado entre o Estado do Rio Grande do Sul e Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, endereçada a Justo Werlang, 10 jun. 1996.

Cópia do discurso proferido por Justo Werlang no Palácio Piratini em 11 de junho de 1996.

Cópia do Estatuto Social da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s/d.

Cópia do kit de material de imprensa da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s/d.

Cópia do PL nº 184/96 (LIC-RS).

Cópia do relatório à presidência da superintendência, maio ou junho de 1997.

Cópia do texto do convite aos palestrantes, s/d.

Cópia do texto com informações gerais do lançamento da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s/d.

Currículo de Maria del Socorro Isabel Benites (Maria Benites Moreno).

Entrevista de Frederico Moraes com o autor, 09 jan. 2019.



Entrevista de Gaudêncio Fidelis com o autor, 14 nov. 2018.

Entrevista de Maria Benites Moreno com o autor, 18 ago. 2018.

Entrevista de Maria Benites Moreno com Gaudêncio Fidelis, 2005.

Entrevista de Paulo Sergio Duarte com o autor, 20 jan. 2020.

Levantamento de obras feito à mão por Maria Benites Moreno, s/d.

Ofício de Jorge Werthein, representante da UNESCO no Brasil, informando a visita de Maria Benites Moreno à Alemanha na função de superintendente da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 10 jun. 1997.

### **Fontes acadêmicas de assuntos relativos**

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

ALMEIDA, José Francisco Alves. *A especificidade da Arte Pública na 5.ª Bienal do Mercosul – Porto Alegre*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

ARAÚJO, Paula L. *A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul*. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

AUGUSTIN, André C. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Econômicas) – Departamento de Ciências Econômicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

BON, Gabriela. *Mediação profissional em instituições museais de Porto Alegre: interações discursivas*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

CANCLINI, Néstor G. *A bienal da desglobalização*. In: Revista Porto Alegre, v. 18 nº 31, nov. 2011, p. 81-86. Trad. Vinícius Oliveira Godoy. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, 2011.

CEPEDA, Fernanda P. F. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural) – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

DA ROLT, Clóvis. *Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e intenções do debate pós-moderno*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

FIGUEIRÓ, Natália R. *A ação educativa e suas relações com o ensino de arte: relato de uma experiência*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

GUEDES, Betina S. *Nos arquivos da Bienal do Mercosul: democratizar, educar, investir*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. São Leopoldo: UNISINOS, 2015.

KNAAK, Bianca. *Anotações sobre seis edições das Bienais de Artes Visuais do Mercosul em Porto Alegre – 1997- 2007*. In: ANAIS DO XXVIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. [S.I.], 2008.

\_\_\_\_\_. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997-2003*. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

\_\_\_\_\_. *As Bienais do Mercosul: de espaço de afirmação regional à plataforma de inserção artística internacional*. In: II SEMINÁRIO LATINO AMERICANO DE ARTE PÚBLICA. Vitória: 2011.

\_\_\_\_\_. *As Bienais do Mercosul: de espaço de afirmação regional à plataforma de inserção artística internacional*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Goiânia: 2009.

\_\_\_\_\_. *Arte e política em trânsito: Bienais do Mercosul*. In: VI EHA – Unicamp. Campinas: 2010.

\_\_\_\_\_. Questões sobre Arte Brasileira nas bienais do Mercosul. *Visualidades*. Goiânia, v.9, n.1, p. 09-23, jul.-dez. 2011.

LEDUR, Rejane R. *Arte contemporânea e produção de sentidos no ensino da arte: a experiência estética dos alunos na Bienal do Mercosul sob o olhar da semiótica discursiva*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

MOSCHOUTIS, Helena S. *Entre as tramas do discurso: a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

MOTTA, Gabriela K. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

SILVA, Luis Gustavo. *O empresariamento da cidade: Porto Alegre e o caso da Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

## Documento de assuntos relativos

*12ª Bienal do Mercosul será sobre o universo feminino*. 22 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/noticias/12%C2%AA-bienal-do-mercosul-ser-%C3%A1-sobre-as-mulheres>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

ABRAMS, Loney. *Is Corporate Patronage the Art World's Saving Grace? Red Bull Arts's Max Wolf on Branded Alternatives to the Gallery Model*. Artspace, 07 jan. 2017. Disponível em: <[http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/qa/is-corporate-patronage-the-art-worlds-saving-grace-red-bull-arts-max-wolf-on-branded-54512](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/is-corporate-patronage-the-art-worlds-saving-grace-red-bull-arts-max-wolf-on-branded-54512)>. Acesso em: 14 jun. 2017.

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores*. São Paulo: Boitempo/SESC, 2004.

ALMEIDA, Paulo Roberto. *Desenvolvimento histórico do Mercosul: panorama de 20 anos*. In: Revista Digesto Econômico. março/abril/maio 2011. p.68-82.

\_\_\_\_\_. *Mercosul: uma avaliação retrospectiva e uma visão prospectiva*. Paper para o VII Encontro Nacional de Estudos Estratégicos, mesa 2.2: A América do Sul, Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República, 06-08 nov. 2007.

*ANUNCIADAS novidades para a 12ª edição da Bienal do Mercosul*. 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/06/anunciadas-novidades-para-a-12a-edicao-da-bienal-do-mercosul-cjip5a9td0ih101qogw4fb0t3.html>>. Acesso em: 05 jul 2018.

ASSOCIAÇÃO RIOGRANDENSE DE ARTES PLÁSTICAS FRANCISCO LISBOA. *Moção de repúdio*. Disponível em: <<http://chicolisboa.com.br/2010/04/mocao-de-repudio/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento*. Especialização em Museologia, Curadoria e Colecionismo. São Paulo: Belas Artes, 2014.

BERTOLOSSI, Leonardo. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese de doutorado em Antropologia Social – Departamento de Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2014.

BOLSSON, Ana Carolina. *Porto-alegrense é aberto à cultura, diz curador*. 1 out. 1994. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI151928-EI1540,00.html>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

BIENAL DE CURITIBA. ANOS anteriores. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/anos-anteriores/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. EDIÇÕES anteriores. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2017/edicoes-anteriores/>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

BIENAL de Curitiba ganha prêmio destaque da Associação Brasileira de Críticos de Arte. 24 maio 2012. Disponível em: <<http://www.bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&todas>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

BIENAL do Mercosul vai rever formato para edição de 2017. Zero Hora, 04 jul. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/07/bienal-do-mercosul-vai-rever-formato-para-edicao-de-2017-6539819.html>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

BIENAL Internacional de Curitiba teve mais de um milhão de visitas. 03 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/noticias/bienal-internacional-de-curitiba-teve-mais-de-um-milhao-de-visitas/enviarFormulario>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

BINS ELY, Eduardo. *Guardião da arte*. Jornal do Comércio, 28 out. 2011. Disponível em: <<https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=77162>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

BIRNBAUM, Daniel. *When Attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*. In: *Artforum*, nº 43. Nova York: Artforum Inc., 2005.

BLUSTEIN, Paul. *Vexame: os bastidores do FMI na crise que abalou o sistema financeiro mundial*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2002.

BONIS, Gabriel. *Criada à direita, Aliança do Pacífico rivaliza com o 'esquerdista' Mercosul*. 12 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/internacional/criada-a-direita-alianca-do-pacifico-rivaliza-com-o-esquerdista-mercosul>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

BONO, Ferran. *Cultura, a golpe de talonario*. 29 jan. 2007. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2007/01/29/cvalenciana/1170101893\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/29/cvalenciana/1170101893_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Cultura reconvierte la Bienal de Valencia en un encuentro con la Bienal de São Paulo*. 19 jan. 2006. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2006/01/19/cvalenciana/1137701893\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/19/cvalenciana/1137701893_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *El sobrecoste del Palau de les Arts supera el 261% em 2004 y Ciegsa incrementa sus pérdidas un 63%*. 23 dez. 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/12/23/cvalenciana/1135369084\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/23/cvalenciana/1135369084_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *La Bienal ya no es la niña mimada*. 05 abr. 2007. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2007/04/05/cultura/1175724004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/04/05/cultura/1175724004_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Settembrini afirma que es rico de cuna y que no necesita el millón que reclama a Cultura por la Bienal*. 30 jan. 2007. Disponível em:

<[http://elpais.com/diario/2007/01/30/cvalenciana/1170188294\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/01/30/cvalenciana/1170188294_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

BOPPRÉ, Fernando. *Cromomuseu e a Política do Acervo. Entrevista com Gaudêncio Fidelis*, dez. 2012. Disponível em: <<http://interartive.org/2012/12/entrevista-gaudencio/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

CAMPANERUT, Camila. *Dilma é aprovada por 79% e supera Lula e FHC, diz CNI/Ibope*. 19 mar. 2013. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2013/03/19/dilma-cni-ibope.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES. *Declaração*. Nov. 2013. Dazibao, nº 01, 2013.

COSTA, Paula. *Marketing imersivo: the new big thing!*. 25 mar. 2015. Disponível em: <<http://marcaeu.blogspot.com.br/2015/03/marketing-imersivo.html>>. Acesso em: 31 maio 2017.

COUTO, Clarice. *A liderança sutil da sr.ª Gerdau*. 28 jan. 2014. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2012/11/lideranca-sutil-da-sra-gerdau.html>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

CRESPO, Miguel. *La Bienal más austera y com menos patrocinadores*. s/d. Disponível em: <<http://mural.uv.es/micres/doc1.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

*CRISE global afeta os resultados de Usiminas e Gerdau*. 20 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2002200917.htm>>. Acesso em: 18 maio 2017.

CUNHA, Guilherme L. *Mediação cultural em exposições de arte contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: USP, 2012.

*DE AIZPURU dimite como directora de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla*. 24 mar. 2005. Disponível em:

<[http://elpais.com/diario/2005/03/24/andalucia/1111620137\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/03/24/andalucia/1111620137_850215.html)>. Acesso em: 09 jun. 2017.

*ENTREVISTA de Jorge Gerdau Johannpeter à Folha de São Paulo e ao UOL.* 12 mar. 2013. Disponível em: <<http://www3.uol.com.br/module/playlist-videos/2013/trechos-da-entrevista-com-jorgegerdau-1363140362061.js>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

FIDELIS, Gaudêncio. *Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico.* 21 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-artigos-detalle.aspx?id=299>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *O Fim do Cubo Branco e o Surgimento da Cromoexperiência.* Dez. 2012. Disponível em: <<http://interartive.org/2012/12/cromoexperiencia/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

FILGUEIRAS, Luiz. *História do Plano Real.* São Paulo: Boitempo, 2000.

FRANTZ, Ricardo André, *Como anda o MARGS?: dúvidas e esclarecimentos,* terceira versão, 13 mar. 2014, disponível em: <[http://www.academia.edu/6426333/Como\\_anda\\_o\\_MARGS\\_d%C3%Bavidas\\_e\\_esclarecimentos](http://www.academia.edu/6426333/Como_anda_o_MARGS_d%C3%Bavidas_e_esclarecimentos)>, acesso em: 17 nov. 2016.

*FUNDAÇÃO Bienal do Mercosul anuncia curadora chefe da Bienal 12.* 10 out. 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/noticias/argentina-andrea-giunta-%C3%A9-anunciada-curadora-chefe-da-pr%C3%B3xima-bienal-do-mercosul>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

GALHARDO, Ricardo. *Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será 'marolinha'.* 4 out. 2008. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410>>. Acesso em: 08 jun. 2017.



*GRUPO Gerdau iniciou o ano de 2007 com uma nova estrutura de governança corporativa.* s/d. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/660639-Grupo-gerdau-iniciou-o-ano-de-2007-com-uma-nova-estrutura-de-governanca-corporativa.html>>.

Acesso em: 24 dez. 2016.

*JUANA de Aizpuru anuncia que la Biacs 4 se celebrará en octubre de 2012 en el CAAC.* 6 set. 2011. Disponível em: <<https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-juana-aizpuru-anuncia-biacs-celebrara-octubre-2012-caac-20110906162046.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

KNAAK, Bianca. *O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe?)*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, COUTO, Maria de Fátima Morethy, MALTA, Marize (org). *XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] tradições na História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2011. p. 385-404.

*LA BIACS 4 más en el aire que nunca.* 17 out. 2010. Disponível em: <<http://culturadesevilla.blogspot.com.br/2010/10/la-biacs-4-mas-en-el-aire-que-nunca.html>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

*LA II Bienal de Valencia sólo vendió 8.000 entradas, aunque según el Consell tuvo 725.000 visitantes.* 14 nov. 2004. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/11/14/cvalenciana/1100463490_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

LEO, Sergio. *Aliança do Pacífico preocupa no Brasil*. Valor, 27 maio 2013. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/520473-alianca-do-pacifico-preocupa-no-sil>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

*LUCRO da Gerdau cai 12,2% em 2014.* 4 mar. 2015. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2015/03/lucro-da-gerdau-cai-122-em-2014.html>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

*LUCRO da Gerdau cresce mais de 1.000% no primeiro trimestre.* 6 maio 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/economia/lucro-da-gerdau-cresce>>.

[mais-de-1000-no-primeiro-trimestre-02dvpt6erujm1twfusj8e86z2](#)>. Acesso em: 08 jun. 2017.

*LULA acertou ao falar que crise era 'marolinha', diz 'Le Monde'*. 17 set. 2009. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,lula-acertou-ao-falar-que-crise-era-marolinha-diz-le-monde,436390>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

MACADAR, Beky Moron Barmaimon. *A internacionalização de grandes empresas brasileiras e as experiências do Grupo Gerdau e da Marcopolo*. In: Ensaios FEE, v. 30, n. 1, p. 7-34, maio 2009.

MACDONALD, Emma, WILSON, Hugh. *Immersive Market research*. Disponível em: <[https://www.mrs.org.uk/pdf/Immersive\\_market\\_research.pdf](https://www.mrs.org.uk/pdf/Immersive_market_research.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2017.

*MAROLINHA de Lula virou uma "onda", diz Dilma sobre crise*. 12 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/economia/marolinha-de-lula-virou-uma-onda-diz-dilma-sobre-crise-dhs71knawbhf7sn0bi9a5thad>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

MARTÍ, Silas. *Artistas ocupam primeiro arranha-céu de São Paulo*, in *Folha de São Paulo*. Folha de São Paulo, 15 dez. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512201015.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *Novo curador, Gabriel Pérez-Barreiro quer virar Bienal do avesso*. 7 abr. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873247-novo-curador-gabriel-perez-barreiro-quer-virar-bienaldo-avesso.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

McANDREW, Clare. *TEFAF Art Market Report: The global art market, with a focus on China and Brazil*. Maastricht: TEFAF, 2013.

MENEZES, Henilton. *Lei Rouanet: muito além dos (f)atos*. São Paulo: APTR, 2016.

MERCOSUL é 'empecilho' ao desenvolvimento, diz CNI. 18 jun. 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/economia/mercosul-e-empecilho-ao-desenvolvimento-diz-cni/>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MinC, 1995.

MOLINA, Margot. *Szeemann dirigirá la primera Bienal Internacional de Arte de Sevilla en 2004*. 28 maio 2003. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2003/05/28/andalucia/1054074143\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/05/28/andalucia/1054074143_850215.html)>. Acesso em: 09 jun. 2017.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul (da Tríplice Aliança ao Mercosul)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MOREIRA, Carlos André. *Capital poderá ter lei para obras de arte, 21 de abril de 2010*. Disponível em: <<http://cmcpoa.blogspot.com.br/2010/04/capital-podera-ter-lei-para-obras-de.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

NATIONS eye stable reserve system. 16 jun. 2009. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/8102216.stm>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

NOGUERA, Ana. *Una bienal en sequía*. El País, 18 set. 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/09/18/cvalenciana/1127071096\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/18/cvalenciana/1127071096_850215.html)>. Acesso em: 06 jun. 2017.

OGLIARI, Elder, *Jorge Gerdau sugere que população se 'rebele'*. O Estado de São Paulo, 08 abr. 2014. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,jorge-gerdau-sugere-que-populacao-se-rebele,181491e>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

O'NEILL, Jim. *Building Better Global Economic BRICs*. Goldman Sachs, Global Economic Paper Nº 66, 30 nov. 2001.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *Concepção e Diretrizes do Programa de Governo do PT para o Brasil (Lula 2002)*. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002.

PEDROSA, Mário. *Bienal de cá para lá*. In: ARANTES, Beatriz Fiori. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

\_\_\_\_\_. *Veneza: feira e política das artes*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (2ª ed.). p. 81-86.

PEREIRA, M. J. *La Fiscalía pide dos años de inhabilitación para catorce patronos de la BIACS*. 24 set. 2015. Disponível em: <<http://sevilla.abc.es/sevilla/20150924/sevi-biacs-fiscalia-concurso-201509232207.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

PIFFERO, Luiza. *Alfons Hug será o curador da 11ª Bienal do Mercosul, em 2018*. 15 dez. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/12/alfons-hug-sera-o-curador-da-11-bienal-do-mercosul-em-2018-8769076.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

POMAR, Valter. *A Metamorfose*. São Paulo: Página 13, 2014.

PONT, Clarissa. *Sem terra é executado com tiro nas costas pela polícia gaúcha*. Carta Maior, 21 ago. 2009. Disponível em: <[http://cartamaior.com.br/detalheImprimir.cfm?conteudo\\_id=15299&flag\\_destaque\\_longo\\_curto=C](http://cartamaior.com.br/detalheImprimir.cfm?conteudo_id=15299&flag_destaque_longo_curto=C)>. Acesso em: 10 mar. 2016.

POZZOBON, Tanise. *As relações entre arte contemporânea e marketing cultural: cowparade Porto Alegre 2010*. Dissertação de mestrado (mestre em Artes Visuais – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais). Santa Maria: UFSM, 2012.

PRPC. *Contrapontos de la PRPC sobre la BIACS*. 7 set. 2006. Disponível em: <<http://archive.is/vgXUz>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

PRPC. *¿otra ¿BIACS? es posible! Reflexiones sobre políticas culturales*. In: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 55, out. 2005, p. 6-29.

RIBEIRO, Ivo. *Gerdau transfere comando para São Paulo*. 10 out. 2017. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/empresas/5152250/gerdau-transfere-comando-para-sao-paulo>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

RIO GRANDE DO SUL. PLL Nº 237/9. 4 nov. 2009. Disponível em: <<http://projetos.camarapoa.rs.gov.br/processos/104541>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

ROCA, José. *Nueve preguntas sobre Curaduría – José Roca*. ARTBO, 23 out. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxoXr3Qxsl8>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

RONDÓN, José María. *El juez culpa a los patronos de la ruina de la Biacs, com 2,3 millones de deuda*. 21 jan. 2016. Disponível em:

<<http://www.elmundo.es/andalucia/sevilla/2016/01/21/56a0cae6e2704e47398b458a.html>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *La Biacs, en fase de liquidación: más de 2,4 millones de deuda*. 22 fev. 2015. Disponível em:

<<http://www.elmundo.es/andalucia/2015/02/22/54e77cd9ca4741746b8b456d.html>>.

Acesso em: 06 jun. 2017.

SANTANDER Brasil tem lucro de R\$ 1,521 bilhão no 4º trimestre de 2014. 03 fev. 2015. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2015/02/santander-brasil-tem-lucro-de-r-1521-bilhao-no-4-trimestre-de-2014.html>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SAUNDERS, Frances Stonor. *Who Paid the Piper?*. Londres: Granta Publications, 1999.

SINGER, André. *Cutucando Onças com Varas Curtas*. In: *Novos Estudos*, nº 2, jul. 2015, p. 43-71.

SMITH, Jack A. *BRIC becomes BRICS: Changes on the Geopolitical Chessboard*, *Foreign Policy Journal*. 21 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.foreignpolicyjournal.com/2011/01/21/bric-becomes-brics-changes-on-the-geopolitical-chessboard/2/>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

*SUCESSO de público marca a 6ª Bienal de Curitiba*. 9 dez. 2011. Disponível em: <[http://bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&cod\\_noticia=252&todas&pg=0](http://bienaldecuitiba.com.br/2011/home/index.php?secao=2&cod_noticia=252&todas&pg=0)>. Acesso em: 6 jul. 2017.

THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark*. Londres: Aurum Press, 2010 (versão eletrônica).

\_\_\_\_\_. *The Supermodel and the Brillo Box*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2014 (versão eletrônica).

## **Bancos de dados**

CORREIO DO POVO. Acervo digital do Correio do Povo. Disponível em: <<https://digital2.correiodopovo.com.br/pub/correiodopovo/?flip=acervo>>. Acesso em: 3 jun. 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/salicnet/salicnet.php>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Sistema da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www1.lic.rs.gov.br/Consulta-Pesquisa.asp>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

## **Anexo – Entrevistas**

### **1 – Entrevista com Maria Benites Moreno**

Via *Facebook Messenger*, entre 10/08/2018 e 07/05/2019

Observação: a sr.<sup>a</sup> Benites respondeu boa parte das perguntas em “portunhol”. Para evitar excesso de *sic*, transcrevo suas respostas aqui já com as devidas adaptações ao português. A natureza do meio da entrevista resultou em diversas respostas excessivamente encurtadas; a complementação das orações nesses casos estão entre colchetes. Também devido à natureza do meio de entrevista, houve conversa informal de iniciativa da entrevistada que não será incluída aqui por não ter relevância para o objeto desta pesquisa e, portanto, não fazer parte da entrevista em si.

#### **Bruno Seto: Por que Aracy Amaral não foi escolhida para ser curadora-geral da 1ª Bienal?**

Maria Benites: Porque apresentou um projeto muito fraco. Era [para ser] uma bienal gaúcha, e eu tinha trabalhado antes com o Frederico Morais e achava ele um dos maiores curadores de arte latino-americana.

O conhecimento que ele tinha sobre arte latino-americana era o que norteava o meu projeto da Bienal do Mercosul.

A Bienal do Mercosul nasceu do meu interesse em dar à Arte Latino-Americana um espaço nobre em Bienais, onde sempre era colocada nos piores espaços.

**B.S.: Os empresários interferiram muito nas decisões sobre a curadoria ou você teve liberdade?**

M.B.: Não. Tivemos toda a liberdade do mundo. O conselho administrativo [ Conselho de Administração] não interveio em nenhuma decisão. Fomos eu e o Justo Werlang que apresentamos o projeto na época. Estava também Gilberto Bagaiolo, da Price Waterhouse, na Diretoria, que achou maravilhoso o projeto apresentado pelo Frederico. Infelizmente, não me lembro dos outros nomes.

**B.S.: Como foi o papo entre você e o Jorge Gerdau Johannpeter em 1994? Ao que parece, vocês se encontraram ao acaso.**

M.B.: Não. Foi num voo de São Paulo a Porto Alegre, onde eu e ele acabávamos de visitar a exposição Brasil Século XX – e eu tinha recebido os catálogos porque queria levar uma parte dessa Bienal para o Espaço Cultural Edel [Trade Center], que eu dirigia.

Eu recebi [tal apoio] de Jorge, Jaime Sirotsky e de outro empresário que não me lembro o nome pela Petróleo Ipiranga. Nesse voo propus aos três trazer a Bienal Brasil Século XX a Porto Alegre.

**B.S.: Esse voo foi por volta de abril/maio? O projeto (a primeira versão) foi escrito depois do voo, certo?**

M.B.: Levei o projeto para a Assembleia Legislativa, para a Comissão de Cultura – que na época tinha como diretora Mila Cauduro, que não entendeu nada –, deixei uma cópia com os artistas de Porto Alegre, entre eles Maria Tomaselli, e vim para a Alemanha, quando, em janeiro de 1995, me ligou Maria Elena Gerdau [Maria Elena Pereira Johannpeter] pedindo o projeto para a Bienal porque o secretário da Cultura do governo Britto, Jorge Carlos Appel [Carlos Jorge Appel], queria projetos.



Sim, eu vim para a Alemanha em agosto de 1994 e deixei a primeira versão do projeto; depois mandei outra versão por fax à Maria Elena em janeiro de 1995.

**B.S.: Fidelis [2005] data o primeiro projeto em maio de 1994. Quanto tempo demorou para fazer a primeira versão do projeto?**

M.B.: O Gaudêncio fez uma versão do início da Bienal que não gostei em nada. Porque ela omite uma parte que atinge diretamente a ele. Na verdade, nessa época ele estava na Secretaria da Cultura e foi demitido.

A primeira versão, escrita por mim, foi entregue em julho de 1994 à Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado.

Uma cópia foi entregue a um núcleo de artistas, entre os quais estavam Maria Tomaselli, Nelson Jungbluth e três outros mais cujos nomes não me recordo.

O que me incomodou um pouco mais foi Fidelis ter colocado o meu papel como algo completamente secundário. Mas, vindo de quem vinha, não dei muita importância.

**B.S.: No Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal [de Artes Visuais do Mercosul], consta uma carta de pedido de demissão de Frederico Moraes, datada de 1997 (não especifica nem dia, nem mês). Ele pediu demissão em solidariedade à sua saída?**

M.B.: Foi um pouco antes. Eu saí em agosto. Acho que o pedido de demissão [de Frederico Moraes] tinha a ver com a guerra estabelecida entre mim e o [Departamento de] *Marketing*. Não davam os recursos que precisávamos para realizar o nosso trabalho, então renunciei. Me dei conta de que, se não renunciasse, a Bienal seria um fracasso.

Mas, antes de renunciar, pedi a Jorge Gerdau que enviasse uma auditoria, porque o tesoureiro de minha confiança também tinha renunciado.

Me lembro que pedi ao Frederico e ao Gerardo Vilaseca (o melhor arquiteto de exposições que conheci) que ficassem porque, caso contrário, a Bienal iria por água abaixo e o esforço de anos teria sido em vão.

**B.S.: Como se deu essa briga entre curadoria e *marketing*?**

M.B.: No começo da implementação da Bienal, Jorge Gerdau pediu ao seu diretor de *Marketing*, José Paulo Martins Soares, que me ajudasse. No primeiro ano tudo funcionou às mil maravilhas, mas, a partir do momento em que as coisas começaram a se concretizar, as diferenças afloraram.

O divisor de águas se deu quando eu contratei o *designer* Ruben Fontana – que para mim era uma referência latino-americana – e Martins queria o GAP, que, na minha opinião, não tinha experiência necessária para dar o salto qualitativo e internacional capaz de consolidar a Bienal como um evento de porte.

Eu cometi um grande erro ao estabelecer a Diretoria [Executiva] sobre mim em vez de submetê-la ao Superintendente. Não me dei conta de que um grupo pode sempre mais que uma única pessoa.

E assim entraram na Diretoria pessoas que não viam com bons olhos uma mulher da Argentina que morava na Alemanha comandando o barco. Começaram a aparecer problemas que eu ingenuamente achei que não ocorreriam, como, por exemplo, o crescimento do orçamento sem a correspondente melhoria da qualidade.

Na medida em que eu denunciava estes problemas, Martins – o encarregado da arrecadação – começava a criar problemas para liberar verbas, sobretudo para a parte mais importante, como a Curadoria, o Projeto Pedagógico, traslado de obras etc. O Governo tinha nos dado R\$ 1 milhão – que na época era o equivalente a US\$ 1 milhão – e o Ministério da Cultura, quase R\$ 800 mil. Além disso, os patrocinadores vinham e tínhamos permissão para captar R\$ 5 milhões.

Enfim, a briga foi feia. Eu fui à Documenta [de Kassel] pedir à sua curadora Catherine David que viesse para a Bienal para divulgá-la na Europa (tivemos uma página inteira no *Frankfurter Allgemeine*).

Quando voltei, em julho, Frederico já tinha apresentado sua carta de demissão. Ele não tinha curadores-assistentes, os orçamentos aumentaram de forma significativa no quesito obras e Gerardo Vilaseca não sabia de nada, era tudo um caos. Aí virei a mesa numa reunião da Diretoria, onde todos esses machos alfa não aceitaram que uma mulher dissesse não a todas as suas propostas para uma Bienal sobre a qual não tinham ideia do que significava.

O tesoureiro tinha saído durante a minha ausência sem eu nunca saber o porquê. Ele tinha minha total confiança. Aí me dei conta do porquê de todos os problemas, então me reuni com Jorge Gerdau em sua casa, pedi um auditor nas contas e renunciei.

Percebi que, se eu permanecesse, a Bienal não sairia [do papel].

M.B.: Vê quem era a Diretoria e depois te conto o pepel de cada um. Estou em Bonn e não tenho o catálogo [catálogo geral da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul] na mão.

**B.S.: [Apresentei a página com os nomes dos dirigentes.]**

M.B.: [Conheci ou me lembro de] José Paulo Soares Martins, Lúcia Tedesco Silber, Mário Englert, Paulo Brasil do Amaral, Paulo Sérgio Pinto, Rudi Kother, Vera Regina Pellin D'Ávila e Wrana Panizzi.

Lúcia Tedesco não conheci, a Wrana Panizzi entrou depois da minha renúncia e a Vera Pellin D'Ávila era [um membro] da Prefeitura [de Porto Alegre] que quis uma vaga na Diretoria.

Meus desafetos foram Mário Englert – sobretudo ele –, José Paulo Martins Soares e Paulo [Brasil] do Amaral.

Eu participei da escolha [dos membros do] Conselho Fiscal, mas praticamente não tive contato, não participei das reuniões.

Não me lembro do nome do tesoureiro que não está na lista que me mandaste.

Outra briga que tive com Martins foi [sobre o fato de] que eu queria o Alfredo Fedrizzi da Escala como agente de publicidade, e ele simplesmente contratou uma outra agência. Só fui comunicada depois, ou seja, eu era a superintendente mas ele resolvia como convinha aos seus interesses.

Meu problema era querer fazer uma bienal internacional com gente que não entendia, mas foi a melhor bienal que Porto Alegre já teve. Por isso me dei por satisfeita.

O Gerdau colocou um auditor, como eu pedi, e nunca fui perdoada por isso. Em vinte anos, a Bienal do Mercosul jamais me convidou para sequer uma simples palestra.

### **B.S.: E sobre as incongruências de Fidelis?**

M.B.: Fidelis era diretor de Artes Visuais ou coisa semelhante quando eu era diretora do Espaço Edel e, em duas ocasiões, ele negou apoio para a vinda de duas exposições que foram enorme sucesso e que eu consegui realizar [apesar da falta de seu apoio] no Espaço Edel. Se não me engano, uma delas foi de Joseph Beuys, que o diretor do Instituto Goethe da época, grande amigo meu, quis trazer a Porto Alegre, e eu consegui o patrocínio. A outra foi a Bienal Brasil Século XX, para a qual o presidente da Bienal de São Paulo veio [em pessoa]. Sei que o governador da época, Alceu Collares, ficou furioso por a Secretaria da Cultura não ter participado, e pediu a cabeça de Gaudêncio e de Francisco Alves. Apesar de eu não ter tido nada a ver com isso, o Gaudêncio virou meu inimigo. Coisas de pequenas cidades.

Do que Gaudêncio escreveu não me lembro muito porque achei banal para um evento tão rico em histórias. Mas me lembro que minha participação foi [reduzida a] de uma simples produtora [na versão de Fidelis].

Te conto um dado que contei ao Gaudêncio: por ser autora do projeto e por tê-lo apresentado à Lei Rouanet, me correspondia um valor de R\$ 600 mil. Achei o valor obscuro e destinei esse dinheiro para que os artistas tivessem passagem, estadia e seguro das obras pagas. Foi a primeira bienal que não somente fez isso, como também a primeira que teve um projeto pedagógico com formação de monitores e a chancela da UNESCO [ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura].

Bom, [no final das contas] a culpa foi minha, porque escolhi Justo Werlang. Pensei que, apesar de totalmente ingênuo em matéria de arte, ele tinha interesse em lhe dar um espaço verdadeiro. Foi erro meu: ele, como toda essa corja, só queria dinheiro, mercado e *marketing*. A única abobada que pensou que podia contra os moinhos de vento fui eu.

**B.S: Justo Werlang disse em palestra de 2017 que fez o Estatuto sozinho. É verdade? Por que o cargo de superintendente não consta no Estatuto?**

M.B.: Lamento, mas isso não é verdade. O regulamento foi baseado na Bienal de São Paulo, e ele me pediu para não divulgar isso. Mas veja o Estatuto da Bienal de São Paulo e verá que há muitas semelhanças.

Eu lamento que ele tenha eliminado o cargo de superintendente. Eu fui superintendente e depois de mim foi a reitora da UFRGS que não me lembro o nome [Wrana Panizzi]. Depois, parece que o cargo foi extinto, na verdade não sei [o que aconteceu].

Em que contexto o Justo disse isso?

**B.S.: [Apresenta o trecho da palestra.]**

M.B.: O Estatuto não foi para a Bienal, mas, sim, para a Fundação [havia o regulamento da I BAVM e o Estatuto da FBAVM, dois documentos completamente distintos]. Encontrei o Estatuto, e sim, efetivamente, não existia a figura do superintendente, pois a Diretoria Executiva não poderia receber honorários. Eu recebi na época R\$ 2.500,00 a título de honoríficos, de março a junho de 1996. Então renunciei ao meu cargo na Universidade de Siegen para me dedicar *full time* à Bienal, pela qual passei a receber R\$ 5 mil por mês.

O Estatuto foi assinado na reunião do Conselho de Administração por todos os seus membros no dia 3 de junho de 1996. Nele, só figuram o Conselho de Administração, o Conselho Fiscal, o Conselho de Honra e a Diretoria Executiva. O gerente-geral da Bienal de São Paulo – Romão era o nome dele, não me lembro o sobrenome – tinha uma excelente relação comigo porque eu havia levado a Porto Alegre a Bienal Brasil Século XX.

A eleição de Justo foi minha, porque Jorge Gerdau, em novembro de 1995, me disse para escolher um nome para que ele referendasse em dezembro. Carlos Appel marcou uma reunião com Jorge Gerdau e Justo, onde se comprometeu a entregar R\$ 1 milhão para a realização da Bienal. Foi isso que determinou o apoio definitivo de Jorge Gerdau, que então percebeu o interesse da [Secretaria da] Cultura nessa realização.

Na época, eu lecionava na Universidade de Siegen, e só consegui ir ao Brasil em março de 1996. Foi aí que eu pedi o Estatuto da Bienal de São Paulo e procurei outros estatutos para redigir este. Pena que Justo não se lembre, pois eu queimei as pestanas. Claro, ele corrigiu e discutiu comigo [o Estatuto] em março, abril e maio.

Mas, quando eu fui para a Alemanha, o Estatuto e o regulamento já estavam prontos. Na verdade, eu não tinha nenhum interesse em aparecer, porque não teria muito apoio como estrangeira morando no exterior. Era melhor dar visibilidade ao Justo, que teria que dar a cara [a tapa].

Acho que o fato de ter sido uma mulher, argentina, que vivia na Alemanha deve ter ferido muito o ego gaúcho – senão, não consigo entender porque todas as partes

negam minha participação. Só o Renato Maisonnave e o Jorge Gerdau reconheceram o meu papel. Pena! Na verdade, gostaria de ter sido mais reconhecida, pois trabalhei exaustivamente para pôr a Bienal de pé. Fui eu que escolhi todos os membros instituidores da Fundação, com a ajuda de Appel e Gerdau. Minha base foi o lucro que cada empresa teria, pois nenhum desses empresários se envolveria com a execução [do projeto]. Justo era um pequeno empresário que tinha um comércio de parafusos e autopeças, e aparentemente gostava de arte – em que pese o fato de que tinha uma coleção de obras muito ruim, espero que tenha melhorado sua coleção.

Eu precisava de alguém que realmente se comprometesse com essa I Bienal. Infelizmente, somente a primeira edição atendeu o meu sonho. Porque, na verdade, a idealização dessa bienal foi um sonho – depois, não teve nada a ver com o que eu pensava. Talvez por isso tentam apagar o meu nome.

**B.S.: A minha hipótese é a de que existia uma motivação política por trás disso, pois a curadoria de Frederico Morais também seria pesadamente atacada nas edições seguintes – especialmente pela crítica de São Paulo.**

M.B.: Não. Na verdade, como sempre acontece, a realidade é muito mais simples. Eu estava no lugar certo, na hora certa e com o projeto certo para projetar o RS no cenário nacional, como era a intenção de Jorge Gerdau.

O sucesso de todas as exposições anteriores que eu fiz no RS quando fui diretora do Espaço Edel (que nunca mais funcionou após a minha volta para a Alemanha), todas com patrocínio da Gerdau – sobretudo a Brasil Século XX, que teve abertura com a presença do Governo, presença do presidente da Bienal de São Paulo, páginas da imprensa etc. –, me permitiu criar uma base para um projeto internacional. A minha escolha pelo Frederico Morais como curador[-geral] se deu porque eu já conhecia o seu trabalho com a consciência política dos artistas latino-americanos, acho que ele era quem mais conhecia de arte latino-americana naquele momento.

A aprovação da Lei do ICM[S] no RS foi o que determinou que os empresários, sob o comando de Jorge Gerdau, apoiassem [o projeto]. Na verdade, se eu fui a mãe da Bienal, Jorge Gerdau e Carlos Appel foram os pais. O Appel, para mim, foi a pessoa mais séria que conheci que trabalhou na Cultura.

Os empresários entenderam que a Lei Rouanet casada com a Lei do ICM[S] até davam um ganho para os seus patrocínios. Não me lembro do percentual, mas, na época, havia a possibilidade de juntar essas duas leis e ter um ganho adicional.

**B.S.: Frederico Morais me disse que queria fazer a 2ª Bienal e chegou a fazer um projeto bastante detalhado, mas a nova diretoria (Ivo Nesralla) optou pelo Fábio Magalhães. Acho isso estranho, porque a justificativa da 2ª Bienal foi a de que o momento era de crise financeira e o objetivo era basicamente sobreviver. Por que então não aproveitar o projeto já pronto do Frederico Morais?**

M.B.: Porque nós incomodávamos! Não queríamos uma bienal como a de São Paulo, queríamos uma verdadeira bienal latino-americana, com uma arte comprometida com a sociedade.

A partir da Bienal, não quis mais trabalhar com arte. Me dei conta de que fui usada pelo mercado de arte; eu disse ao Frederico que o que nós tínhamos feito foi abrir a porta para o mercado de arte e as benfeitorias das leis de incentivo fiscal em Porto Alegre. [Então] me dediquei a projetos de investigação, que foram muito mais prazerosos e com melhores resultados. Acho que rios subterrâneos não podem ser contaminados facilmente.

**B.S.: Você participou do ELAAP?**

M.B.: Não me lembro e para mim não teve nenhuma importância. Aliás, nem sabia que tinha acontecido.



O I Encontro Nacional de Artistas Plásticos foi organizado pela Liana Timm (arquiteta e artista plástica) quando a Evelyn Ioschpe era diretora do Museu de Arte [Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS] e eu era secretária-executiva. Foi aí que começou minha relação com a arte. Antes [disso], eu coordenava os cursos do Instituto dos Arquitetos – por isso a Liana Timm me convidou para esse encontro, onde conheci Paulo Herkenhoff e Frederico Morais, entre outros curadores e artistas.

O primeiro encontro foi em 1985, se não me engano. Não me lembro se foi em 1983 ou 1984, em 1985 eu estava na Argentina.

**B.S.: A Evelyn Ioschpe foi diretora do MARGS entre abril de 1983 e março de 1987.**

M.B.: Isso. Com ela eu fiz o I ENAP, o Salão Caminhos do Desenho Brasileiro – que foi um verdadeiro sucesso também –, e Missões 300 Anos, na qual trabalhei ao lado de Frederico Morais. Em 1988 ajudei a Evelyn a criar o Projeto Arte na Escola. Trabalhei no Instituto Ioschpe até 1990.

**B.S.: Quem te pediu para mudar o nome da Bienal? (“Do Cone Sul” para “do Mercosul”.)**

M.B.: Acho que foram os próprios empresários, não me lembro se foi o Justo, Hélio [da Conceição] Fernandes Costa ou o próprio Jorge Gerdau. Para mim, o fortalecimento do Mercosul era muito importante, pois se tratava de uma maneira de prestigiar a união de países do Cone Sul. Lula levou isso a cabo. Talvez nos antecipamos, como visionários da necessidade de uma união para não ser o pátio colonial dos EUA – por isso a Venezuela e a Bolívia foram convidados.

A intenção era de ver essa arte latino-americana como uma forma de avançar rompendo preconceitos. Lula já tinha sua posição [sobre a união da América Latina] muito antes de assumir a presidência. A necessidade de unir a América Latina sempre esteve [presente] nos artistas – é só você se lembrar de Xul Solar ou Torres

García, os dois homenageados da I Bienal, que eram totalmente a favor da união latino-americana.

Os empresários sim, abraçaram a ideia do Mercosul, mas não foi só isso que os impulsionou a apoiar a I Bienal. Foram, sim, as leis de incentivo fiscal e o impacto que a Bienal Brasil Século XX teve em Porto Alegre, com visitação e movimento cultural enormes.

**B.S.: Como você construiu sua opinião sobre arte latino-americana?**

M.B.: Eu venho de uma família com certa erudição. Meu bisavô foi o Perito Moreno, fundador do I Museu de Ciências Naturais da América Latina. O contato com cultura e arte indígena, escritores latino-americanos e música latino-americana sempre me fez ver o quanto perdíamos olhando só para a Europa.

Acredito que foi o projeto do Salão Caminhos do Desenho, onde vi a riqueza da arte brasileira, e visitando [exposições, ] por exemplo, a Bienal de São Paulo, eu via artistas latino-americanos infinitamente superiores a alguns norte-americanos ou europeus que ganhavam um lugar “no fundo, à direita”. Eu percorri a América Latina desde muito jovem e amo este continente, por isso pensei em fazer uma bienal que fosse um espaço digno para os artistas latino-americanos.

**B.S.: Eu li a primeira página do jornal do I ELAAP. Me surpreendi como, na época, os artistas, produtores e curadores da região já tinham plena consciência da necessidade de unificação da arte latino-americana para superar a condição de periferia. A documentação sugere que esse era um ponto de debate na época.**

M.B.: Todos os projetos que fiz apontei sempre para o [ponto] mais alto. Dá o mesmo trabalho um projeto simples e um magnífico.

Mas foram os artistas que colocaram os maiores problemas para a realização da Bienal. Me lembro que foi uma feira de vaidades muito complexa, eu fui muito criticada por querer um projeto latino-americano com o apoio de empresários. O diretor de Artes Plásticas da época sob a direção do Appel (não consigo me lembrar o nome) era um curador que trabalhava nessa direção. Talvez por isso Appel apoiou a Bienal; acho que, sem me dar conta, feri alguns interesses dos quais não estava a par.

Falando contigo me dou conta de que eu realmente fui uma espécie de franco-atirador numa sociedade muito complexa. Sem me dar conta, caminhava ferindo egos e intenções não declaradas. Uma pena. Hoje, talvez, faria diferente.

Por outro lado, vejo que o Frederico, que sempre foi muito mais diplomático, também foi apartado sem consideração [alguma] e os artistas não fizeram nada para manter o espírito da I Bienal. Quando vi na segunda Bienal que o *tour de force* era Picasso chorei de raiva.

**B.S.: Só para esclarecer: Estatuto não é a mesma coisa que Regulamento, certo?**

M.B.: Tanto o Estatuto quanto o Regulamento eu fiz a primeira versão. O Estatuto era para a Fundação e o Regulamento para a Bienal. Eu procurei estatutos de diferentes instituições e o que mais se aproximava do que queríamos era a Bienal de São Paulo, tanto no Estatuto quanto no Regulamento. Eu também redigi o Regulamento para o Concurso Cartaz da I Bienal.

**B.S.: Então o Werlang se baseou nessa primeira versão do Estatuto?**

M.B.: O Justo revisou comigo, modificou algumas coisas e, é claro, a aprovação da versão final foi dele porque já era o presidente. O Estatuto e o Regulamento foram construções conjuntas, infelizmente eu arquivava naqueles disquetes redondos que

se perderam na noite dos tempos. Na verdade, não me preocupa em absoluto o problema da autoria, pois sempre existe a cópia modificada.

Não sei se deixaram alguma cópia, porque, no regulamento, uma das condições que eu coloquei foi a de que os artistas vivos ou que quisessem vir a Porto Alegre teriam passagem e estadia, as obras seriam transportadas e seguradas pela Bienal e, para que isso fosse possível, não cobrei os 10% que me correspondia pela redação do projeto, segundo a Lei Rouanet e ICM[S]. Acho que isso me desvalorizou muito perante alguns membros. Também é por isso que querem a autoria: é uma forma de negar o meu idealismo, utopia ou sei lá o que.

Blanca Brites, uma professora do Instituto de Artes da UFRGS, escreveu um livro onde destaca os eventos mais importantes da década de 80 e 90. A grande maioria foi promovida por esta que vos fala.

Talvez porque sei o que faz a fama para quem não a quer, me retirei feliz da vida para a Alemanha, onde criei e fui a coordenadora científica do único doutorado de excelência em Pedagogia, financiado pelo DAAD e DFG alemão, e o melhor: sem nunca haver defendido o título de doutora.

## **2 – Entrevista com Frederico Moraes**

Via áudio gravado, transcrito pelo autor. Questionário enviado em 23 de agosto de 2018; áudio enviado em 9 de janeiro de 2019.

Observação: a pedido do entrevistado, as perguntas foram enviadas por escrito através de e-mail. As respostas foram enviadas em áudio.

### **Bruno Seto: Como foi o processo de sua seleção para a curadoria-geral da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul?**

Frederico Moraes: Bom, eu fui chamado para apresentar um projeto para a primeira Bienal do Mercosul, provavelmente levando em conta não só o fato de que conheço razoavelmente bem a quase totalidade dos países que compõem a América Latina, mas também por ter publicado um livro sobre o assunto e vários textos isolados, entrevistas etc. – e já ter participado também como jurado de vários salões e bienais do nosso Continente.

Mas a ideia inicial da Bienal foi de uma argentina então residindo em Porto Alegre, Maria Benites, que sugeriu que se convidasse duas ou três pessoas – críticos de arte ou historiadores de arte – para apresentar um projeto. Eu fui uma dessas pessoas comissionadas, e eu apresentei um projeto de realização para a primeira Bienal. Esse foi o processo, não sei como a coisa funcionou lá internamente, se houve uma leitura dos três projetos, mas, enfim, o meu foi o escolhido. Então, a coisa ocorreu assim.

E essa Maria Benites funcionou o tempo todo como uma espécie de secretária-geral da Bienal, já inclusive durante todo o período no qual eu trabalhei na Bienal.

**B.S.: Quais foram as dificuldades operacionais e políticas para a execução do seu projeto?**

F.M.: Olha, eu acho que os problemas foram quase sempre de natureza burocrática, de dificuldades, eventualmente, de recursos econômicos. A Bienal foi, em grande parte, patrocinada, sustentada, por um grupo siderúrgico importante, significativo, que exporta uma boa parte da sua produção para o exterior [ Gerdau S.A.]. Então, inicialmente, isso.

Agora, houve uma reação – mas já num ponto, digamos assim, um pouco mais avançado, já em que eu assumi efetivamente a curadoria da Bienal – uma espécie de reação dos próprios artistas riograndenses do sul, gaúchos, no que se refere a certas escolhas que eu fiz, ou, no que se refere a não escolhidos, da minha seleção.

A figura principal aí nesse capítulo é a não indicação do Iberê Camargo, a grande figura da arte gaúcha e um dos grandes artistas da arte brasileira. Mas isso tinha um sentido, tinha um significado, e eu pessoalmente tive uma relação boa com o Iberê Camargo, eu admiro o trabalho dele, mas, dentro da minha perspectiva para a Bienal, não cabia – e aqui também seria o caso de fazer outra observação, isso eu insistia muito, porque eu precisava dizer o tempo todo que não se trata de uma exposição gaúcha, para os gaúchos, e sequer uma exposição exclusivamente para o Brasil – então era preciso pensar essa Bienal não só na abrangência, na diversidade, inclusive de tendências da produção ou da qualidade ou não qualidade da arte latino-americana. Portanto sempre haveria o confronto entre esses diversos países e sobretudo também com a arte brasileira.

Então, quer dizer, ela nunca foi pensada como uma exposição regional, seja em relação ao Brasil, seja em relação à América Latina – apesar de que passa sempre um pouco a ideia de que a América Latina é uma região específica e tal, de que precisa de mais atenção e tal, mas a Europa também é uma região, a África também é, a Ásia também é. Então, houve bastante discussão inicial sobre isso.

Outro dado importante é o seguinte: a Bienal do Mercosul talvez tenha sido a primeira Bienal, mesmo numa escala mundial, atada a uma organização econômica

em termos, não de empresas privadas, mas em termos de um – está me faltando aqui a palavra – mas, quer dizer, assim como tinha uma ALCA, se criou o Mercosul, que era uma tentativa de melhorar as relações econômicas e políticas da América Latina etc. Então, inicialmente, só entrariam países ligados ao Mercosul. Eu sempre valorizei muito esse aspecto: essa relação entre economia e artes plásticas.

Assim que o meu projeto foi aprovado, evidentemente eu participei da elaboração do regulamento da Bienal, e devo dizer também que a escolha dos artistas foi decidida de viagens minhas – com Maria Benites – pelos vários países da América Latina, onde a gente também expunha a proposta da Bienal e fazia uma espécie de pesquisa local sobre os artistas mais significativos e tal, e as entrevistas que foram dadas se transformaram, em alguns momentos, quase que em uma espécie de seminário: as pessoas perguntavam isso e aquilo, eu respondia etc.

Então, houve uma visão minha, prévia, da produção mais recente da América Latina, e também das figuras, digamos assim, mais significativas – não só os artistas mais significativos, na sua maioria, artistas atuais – mas também contatos com críticos de arte, com curadores etc. Porque a gente tinha que indicar quais seriam as pessoas em cada país que iriam fazer a seleção, e essa seleção era depois aprovada ou não, digamos assim, pelo curador, pela equipe. Então houve toda essa preparação inicial, inclusive levantamento de bibliografia, de textos produzidos. E há o retorno disso: depois de várias reuniões, a gente indicou um ou dois representantes em cada um desses países que participaram.

E na elaboração do projeto da Bienal, foi incluído um tópico ou um capítulo que permitia um convite a um país que não era parte do Mercosul, mas de dentro da América Latina – nesse caso o país convidado foi a Venezuela, que sempre foi um país, diferentemente da Venezuela de hoje, que se caracterizou sobretudo por ser um polo de produção de arte cinética. No continente latino-americano fazia mais ou menos [inaudível], são os extremos, quase, da América Latina, do Sul, exatamente dessa produção cinética, que é um desdobramento principalmente da arte concreta, neoconcreta, da arte minimalista etc. Então, o país escolhido foi a Venezuela.

Feito isso, foram realizadas no Rio Grande do Sul várias reuniões já com os curadores de cada país. E, evidentemente, como eu já tinha escrito um livro, já tinha andado pela América Latina, eu procurava também não impor nenhum nome, mas tentar encontrar uma coerência nessas indicações – eventualmente sugerir “olha, quem sabe, esse artista” ou “será que esse artista aqui é o mais interessante?”, coisas dessa natureza que são sempre muito comuns na organização de exposições.

Basicamente, o processo foi esse.

Agora, as dificuldades realmente econômicas eu deixava para os diretores, para o presidente dessa empresa, o... como é que chama, estou esquecendo agora.. do Júlio... o que era o diretor, digamos assim, artístico da Bienal. Foi assim.

**B.S.: Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o senhor disse que pretendia um projeto de “longo prazo”. Poderia discorrer mais detalhadamente sobre o assunto?**

F.M.: Olha, poderia, mas talvez fosse muito longo. Agora, é preciso ficar claro que esse projeto todo, quer dizer, inicialmente, o que a gente pensou – digamos, nem foi o que a gente pensou – eu fui chamado para organizar a primeira Bienal do Mercosul, foi isso basicamente o que eu fiz.

Agora, a experiência da primeira Bienal e o convívio mais intenso – não só com a produção de artistas que talvez eu ainda não conhecesse ou a possibilidade de conhecer melhor artistas que eu já conhecia parcialmente, e, sobretudo, a discussão com esses comissários e com críticos de arte – avançou na minha cabeça no sentido de a gente encontrar uma maneira de não reduzir essa Bienal a uma única edição e fazer disso um projeto maior.

Mas isso foi feito ao longo da realização da Bienal e depois da análise, da própria repercussão, do impacto que essa Bienal teve não só localmente – que talvez foi a coisa mais bonita, como a cidade se envolveu, porque essa Bienal ocupou doze



espaços da cidade e alguns espaços foram totalmente remodelados (já estavam ruídos) e outros foram criados inclusive; e depois teve um trabalho de *marketing* muito eficiente, com muito material gráfico, o cartaz que foi feito, o catálogo, mais uma espécie de objetos que ficavam marcando na cidade inteira, quer dizer, virou uma festa. Eu costumo contar uma história que, tem um tom de brincadeira, mas eu passava temporadas de duas, três, quatro semanas em Porto Alegre, e, portanto, já estava mais ou menos conhecendo a cidade. Por outro lado, continuei sempre levantando cedo, caminhando, no sábado e no domingo, também encontrando atividades, e eu sempre quis assistir um Grenal, mas eu nunca consegui. Mas um dia, caminhando pela cidade, eu ouvi uma parte da narrativa de um locutor, e, num certo momento ele estava narrando um gol – não sei se foi do Grêmio, se foi do outro time – e aí ele fala da beleza do gol, e ele diz assim “foi um gol de Bienal”. Então eu achei que esse foi o coroamento da dimensão realmente popular da Bienal do Mercosul: ela fez parte da cidade durante o período em que ela existiu.

Foram realizados vários seminários também, ao longo da Bienal. Discussões e tal, e muita gente veio, não só da América Latina, mas também da Europa – a curadora, por exemplo, da Documenta de Kassel, veio muita gente da Inglaterra, da França, da Itália, críticos consagrados etc. Então ocorreram seminários para discutir o papel não só dessa Bienal, mas também, afinal, o que era arte latino-americana, qual era o estágio da arte latino-americana, o que a gente poderia propor; havia uma discussão – eu coloquei isso em algum texto – dessa ligação de um evento de arte, a Bienal, com o projeto do Mercosul, essa junção do econômico com o artístico... era uma novidade, porque todas as bienais são financiadas, digamos assim, por empresas ou parcialmente ou dividido entre empresas e governos locais, mas não havia nenhuma bienal ligada especificamente a um projeto de natureza regional.

E é curioso isso porque aí havia o embate, havia essa discussão entre o regional e o internacional. Porque havia essa discussão grande já na Europa sobre a questão das identidades nacionais, havia uma discussão sobre isso. E, de alguma maneira, se voltava a falar, por exemplo, da identidade italiana, da identidade da arte francesa, e alguns países de uma área pouco trabalhada, do Leste Europeu, antigos

países ligados à União Soviética, que estavam também aparecendo; a arte da Grécia, desses países.

Então, quer dizer, isso era um dado também interessante, e, pensando, ao final da Bienal, me ocorreram duas coisas: com uma semana apenas – e eu devo aqui fazer o elogio do Gerardo Villaseca, que foi o responsável pelo *design* da Bienal, com quem eu já tinha realizado e continuo realizando várias exposições – eu e o Gerardo preparamos uma pequena exposição documentando tudo o que ocorreu na Bienal. Papéis, fotografias, desenhos de montagem, cartas... foi uma coisa fantástica – isso com uma semana. E, depois disso, eu elaborei um documento relativamente grande não só descrevendo a Bienal e sobretudo a extraordinária cobertura jornalística da Bienal – um catatau, uma quantidade expressiva de análises; análises assim, críticas, intensas, corretas – e eu sempre cogitei fazer a segunda Bienal.

E eu então elaborei um projeto para a segunda Bienal. E muito detalhado o projeto. Mas, infelizmente, mudou a diretoria, foi escolhido um outro diretor para a Bienal que certamente escolheu o seu curador preferido. Não havia nada a fazer, eu não era o dono da Bienal: eu fiz a primeira, mas gostaria [de ter feito a segunda].

Só que eu apresentei também nesse meu projeto uma série de sugestões que tinha uma relação concreta com a Bienal mas que era uma ampliação da ideia de uma Bienal, quer dizer, de uma Bienal que não se reduziria unicamente à exposição e às obras apresentadas.

Então eu elaborei uma série de sugestões no sentido de criar uma espécie de – não lembro mais que termo eu usei – não era um conselho, mas uma comissão com críticos de diferentes regiões, aqueles que inclusive deu para perceber que fizeram leituras muito corretas da Bienal como Mari Carmen Martinez, e coisas dessa natureza, de criar um centro de documentação da arte latino-americana; eventualmente até uma revista ou até uma publicação trimestral, semestral, de tal maneira que o debate aberto pela Bienal do Mercosul pudesse ser ampliado.

E mais do que isso: eu achava que como a gente criou, a partir da atuação do Gerardo – que não era apenas um *designer*, mas é também um arquiteto – a ideia

era tentar manter alguns desses espaços ativamente. Então, era de, no intervalo entre uma bienal e outra, realizar algumas exposições – e inclusive nos seminários que foram realizados, houve uma discussão, quer dizer, que inclusive esse grupo que inicialmente se opôs à Bienal, entrou nessa discussão, mais uma vez equivocadamente – mas a ideia era, porque, no seminário, uma parte era a nossa leitura (brasileira, latino-americana da arte latino-americana) e a outra era uma leitura euro-norte-americana. Era importante que a gente colocasse claramente como a gente estava vendo a arte latino-americana, mas era importante ter também um ponto de vista de fora, da Europa ou dos EUA, porque a ideia dessa Bienal era fazer também uma releitura da arte latino-americana, ver onde é que ela fracassou, onde ela se estereotipou. A crítica que se fazia um pouco ao Muralismo Mexicano, ou o chamado “realismo fantástico”, essas críticas assim.

A minha ideia era não deixar esse buraco vazio entre uma bienal e outra, isso levaria a um aperfeiçoamento e a um conhecimento melhor da arte latino-americana e sobretudo no diálogo que a minha proposta como estava no texto do catálogo – que é um catatau de mais de mil páginas – era fazer uma releitura da arte latino-americana. Porque, de alguma maneira, o que se busca é apagar um pouco a arte latino-americana ou então colocá-la num nível de um certo primitivismo, coisas dessa natureza.

Esse projeto eu fiz, existe, mas ao final da Bienal. Quer dizer, a Bienal foi feita a partir daqueles antecedentes que eu já mencionei. Mas isso não ocorreu, e eu não pude continuar, lamentei muito, mas a Bienal continua sendo feita. Eu continuei vendo essa Bienal, até a sétima ou oitava, mas as últimas, mais recentes, eu não acompanhei. Então, esse era o projeto.

**B.S.: Por que, na curadoria para a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o senhor optou por separar certas obras numa “vertente política” em oposição a uma “vertente construtiva” se, de acordo com você mesmo, ambas não eram excludentes entre si?**

F.M.: Eu acho que um projeto de curadoria de bienal – sobretudo uma Bienal que está nascendo, que não há um histórico anterior a essa Bienal... existiam várias bienais locais, no Equador, no México, inclusive já havia participado dessas coisas... mas uma bienal abrangente da América Latina não tinha – e um curador, evidentemente, ele tem seu ponto de vista sobre o assunto que ele está tratando, no caso a Bienal do Mercosul.

Mas por outro lado, pelo fato de que foi uma primeira bienal com essa abrangência no sentido de realmente colocar em discussão o que é a arte latino-americana, qual é a sua importância, eu não poderia fazer a opção por um único, eu não podia ir lá defender apenas um ponto de vista meu isolado. Por exemplo, eu sempre me interessei pelo Concretismo, Neoconcretismo, pela arte Minimalista etc., mas nunca excluí de meu interesse tendências exatamente opostas.

Então, o que eu tentei fazer foi levantar pelo menos duas tendências que se contrapunham mas que eram, evidentemente, as mais fortes da América Latina. Uma tendência era exatamente a questão dessa vertente minimalista, geométrica; você tem os grupos argentinos, o grupo Concreto, o grupo Madí, você tem, no Chile, vários artistas significativos de arte latino-americana; você tem, no Uruguai, um dos fundadores do Universalismo Construtivo, que é o Torres García; você tem, na Colômbia, um grupo forte de artistas geométricos, inclusive dois artistas, um deles, qual é o nome? Bom, não importa; e no México também o Mathias Goeritz, mas não é o único. Então eu achei que a polaridade mais significativa era essa: dessa geometria com uma tendência meio surrealizante, com aproximação com conceitos de psicanálise, essas coisas todas. Na verdade, a pergunta aqui não era vertente construtiva e política, quer dizer: basicamente, a oposição que eu queria criar era isso – o realismo mágico, que é uma tendência fortíssima e é a que mais era expressiva da arte latino-americana sobretudo na Europa e nos EUA, e essa tendência geométrica inovadora da América Latina, sobretudo lá nos seus extremos, que é a Argentina e Venezuela.

Mas aí eu coloquei entre as duas uma outra questão que é a questão política. Aqui é preciso explicar o seguinte... [A entrevista pausou a pedido de Moraes.]

Eu agreguei uma terceira vertente que é a vertente política, que também era outra questão fortíssima na América Latina, que era exatamente as ditaduras, os golpes – na Argentina, no Uruguai, no Chile, na Colômbia nem tanto, na Venezuela também não – mas era principalmente ali embaixo. E é muito interessante – e eu coloquei essa questão – porque, por ocasião da Bienal já havia mais ou menos se consolidado uma tendência internacional que era da arte conceitual. A arte conceitual ganhou uma dimensão, uma força muito grande – sobretudo na Inglaterra, nos EUA, também na França – e sempre foi uma produção, um grau de intelectualidade, era uma forma de arte para pensar, quer dizer, para desenvolver certos raciocínios, certas questões, e, não por acaso, em grande parte, a arte conceitual nasceu nas universidades, que eram núcleos teóricos. Arte conceitual é essencialmente uma coisa teórica – na sua origem. Ela depois vai ganhando novas características na medida em que vai se entrosando com o meio onde atua, vai sendo contaminada, e quando essa arte conceitual chega ao Brasil nos anos 70 – no Brasil e na América Latina – ela chegou num momento político muito complicado, com vários golpes militares, ditaduras etc. Então, curiosamente, a arte conceitual que sempre foi uma coisa muito cabeça, em que a obra de arte era sobretudo uma leitura intelectual – não que isso exclui, digamos, o prazer visual, mas enfim, o tom intelectual era sempre mais forte do que a própria imagem produzida – ao coincidir com essa situação política de golpes, ditaduras, repressão, ganhou na América Latina uma outra dimensão, no Brasil, na Argentina e no Chile principalmente: surgiram grupos, surgiram artistas extremamente significativos. Mas os artistas geométricos continuaram atuando e os artistas meio surrealizantes continuaram também.

Então eu criei esse contraponto de uma vertente política, e, inclusive, nesse sentido, eu abri um pouco mais essa vertente política porque ela não incluiu apenas trabalhos, digamos assim, com essa secura intelectual – incluiu, inclusive, alguns pintores, como é o caso de João Câmara, que houve uma apresentação de uma parte, de uma série dele que era exatamente uma leitura da questão política, do Getúlio Vargas, e assim outros artistas.

E mais do que isso. Isso foi uma decisão de quase última hora: num desses espaços ocupados pela Bienal, pela estrutura de um edifício mais ou menos antiquado, tinha um espaço ali meio escondido, meio subterrâneo, onde eu coloquei algumas vitrines, umas mesas, e ali reuni uma boa documentação em textos, imagens e documentos, não mais de obras, da situação do artista latino-americano nesses contextos. A própria localização, o próprio espaço escolhido tinha um pouco disso.

E eu notei inclusive, por exemplo, que uma curadora como a Catherine David, organizadora de uma das últimas Documentas de Kassel – aliás acho que ela realizou uma segunda –, o que interessou a ela, fundamentalmente, foi exatamente essa documentação sobre política interna, documentos como as primeiras páginas dos jornais, manifestações etc. Acabou que tivemos aí um tripé: arte construtiva, arte meio surrealizante – com perdão da palavra –, e a questão política, que podia tanto ora tender mais até para a coisa construtiva, ora por um lado mais surrealizante. Então eu achei que ficou assim, e o próprio catálogo também reproduz uma parte dessa documentação – que, aliás, talvez tenha sido um primeiro momento de reunião de vários documentos sobre ditaduras sobretudo na parte sul da América Latina.

Quer dizer, essas três coisas não eram excludentes entre si, tinham cada uma sua característica. Mas ali, inclusive, em alguns momentos, surgiu um diálogo entre essas tendências. Porque uma parte dessa arte fantástica, o realismo fantástico, ela tem uma dimensão política, sobretudo no México, mesmo em Cuba, ou na América Central. Então, ao mesmo tempo em que a gente denunciava as coisas que estavam ocorrendo principalmente na Argentina, no Chile e no Brasil – um pouco na Venezuela que tinha um grupo que se opunha também, já naquele momento combatia um pouco o cinetismo que era uma coisa da moda – então acho que esse trio, esse tripé é que meio que se sustentou muito bem nessa Bienal.

**B.S.: Até que ponto o seu projeto curatorial seguiu as diretrizes do projeto original de Maria Benites Moreno? A ideia inicial era seguir as diretrizes à risca ou apenas utilizá-las como guia?**

F.M.: Como eu disse no início, pela minha idade, minha memória falha em alguns pontos. Eu não me recordo em nada do projeto da Maria Benites. Eu conheci a Maria Benites antes da Bienal do Mercosul: ela sempre foi uma pessoa muito agitada, muito dinâmica e muito ligada a essa questão de relação entre arte e educação. E eu sei que a ideia foi dela e ela que, em princípio, já por um conhecimento relativamente recente em encontros, debates etc., deixou claro que gostaria se eu pudesse, eventualmente, ser o curador da Bienal. Mas se abriu essa perspectiva, foram apresentados vários projetos... agora, eu não me recordo do conteúdo desse projeto dela, mas eu conversei muito com ela, e ela não entrou em detalhes: ela tinha a ideia de fazer uma bienal latino-americana – até por ser argentina, aquela coisa do papel importante, pioneiro em vários momentos da arte latino-americana; o Brasil de alguma maneira inclusive importava arte europeia e norte-americana via Argentina até um certo momento. Depois, não digo que inverteu a situação, mas o Brasil já tinha uma postura diferente. E há uma série de consonâncias entre, por exemplo, concretos e neoconcretos, e o grupo Madí e o grupo concreto argentino; no caso do Brasil, concreto e neoconcreto.

Mas eu fiz a Bienal conforme a minha cabeça e já um pouco, repetindo sempre, a minha experiência de conhecer esses países todos aí, eu tinha uma ideia já do que me parecia ser arte latino-americana. O que eu segui a ela e apoiei foi a ideia de fazer a Bienal, agora, como fazer a Bienal e o que fazer na Bienal ocorreu num segundo tempo e, de certa maneira, está tudo no meu projeto.

**B.S.: Poderia contar a sua versão sobre os atritos que teve com o setor de *marketing* da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul? E em relação aos empresários que controlavam a direção da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul?**

F.M.: Eu tenho quase nada para dizer. Como eu era curador, evidentemente eu tinha encontros com alguns empresários que bancaram, patrocinaram a Bienal – e até me surpreendeu em algum momento a qualidade da conversa que eu tive com um desses empresários, foi até motivo de uma carta que depois eu tive a oportunidade de enviar. Não só o tempo que ele consumiu na conversa comigo – ele que era um dos maiores empresários brasileiros na época – com isso me surpreendeu bastante, me animou mais ainda essa ideia de manter a Bienal, esse vínculo da Bienal com um projeto transnacional que é o Mercosul.

Mas eu, pessoalmente, não tive nenhuma divergência – até porque eu procurava não entrar em eventuais discussões, questões de dinheiro, essas coisas, para não perturbar meu trabalho como curador. Então, sobre isso, eu acho que não tenho muita coisa a dizer.

**B.S.: Na curadoria da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o senhor afirma que o problema da arte latino-americana não era o de “identidade”, mas, sim, de “legitimação”. Não obstante, no último parágrafo do texto do catálogo, há uma evocação da antropofagia de Oswald de Andrade. Afinal de contas, na sua visão, havia uma necessidade de criação de um novo sistema visual (no sentido de um novo paradigma produtivo, estético) latino-americano ou a questão era simplesmente de “legitimação” (i.e., dar mais exposição ao que já existia)?**

F.M.: Essa última pergunta é quase que um ensaio sobre arte latino-americana. Eu também já não tenho mais a memória do meu texto assim, integral.

Mas eu penso o seguinte: a história da arte brasileira tem vários momentos. Da arte contemporânea, digamos que o ponto inicial é 1922, da Semana de Arte Moderna. Não que essa Semana fizesse alguma colocação, digamos assim, de natureza mais teórica: foi, na verdade, uma espécie de festa, quer dizer, que reuniu alguns artistas, alguns críticos ligados não apenas às artes plásticas, mas foi um marco que perdurou ao longo da década de 1920. Porque, já em 1924, uma das figuras, digamos assim, centrais naquele momento, que era Tarsila do Amaral, já começa a



se destacar como artista – sobretudo com o movimento Pau-Brasil – portanto já passa aí uma ideia de se buscar uma arte que fale do Brasil, que fale da realidade brasileira, mas dentro de uma linguagem já contemporânea, que já não tem nada a ver com o Século XIX, quer dizer, toda aquela coisa acadêmica etc, apesar de que em alguns momentos do passado voltaram a ser examinados talvez pelo seu aspecto que a época foi revolucionária e que persistia ainda como um exemplo de busca de uma arte brasileira entre aspas. É o caso da viagem do grupo modernista a Minas Gerais, liderados pelo Mário de Andrade e a Tarsila do Amaral. E a Tarsila do Amaral voltou realmente fazendo um outro tipo de desenho, um outro colorido, quer dizer, ela passou a usar cores que não eram mais cores da Academia, mas cores que eram, poderiam ser chamadas de jecas, e um tipo de desenho, um tipo de construção que não tinha mais nada a ver com arte passada. O início foi 22, apesar de que antes, em 13, já houve uma exposição do Segall, mas ela não chegou a mudar, quer dizer, a mudança começa aí [em 22].

E esse primeiro momento da Tarsila, que é Pau-brasil, ele vai se ligar a um outro momento que é quatro anos depois, 1928, que é a teoria da Antropofagia. Aí é a ligação já da Tarsila – que nunca foi propriamente uma teórica, mas que soube, de alguma maneira, ilustrar entre aspas, conceitos elaborados seja pelo Mário num primeiro momento, mas principalmente pelo Oswald de Andrade num segundo momento e sobretudo a partir da viagem dela para a Europa, e o contato com os cubistas, com a Art Deco etc. – com o conceito de Antropofagia.

Quer dizer, num primeiro momento, essa pintura Pau-brasil era uma espécie de descoberta, digamos assim, do Brasil, da paisagem brasileira etc.

Já a Antropofagia é um processo mais crítico, é um processo de devoração de um produto que não foi criado por nós – foi um produto criado pelo estrangeiro – mas que isso é devorado, digamos assim, cai no nosso estômago, que trabalha isso e vai ser expelido então um produto então já com características inteiramente inovadoras no âmbito da arte brasileira, não ainda no âmbito internacional.

Então, quer dizer, essa ideia da Antropofagia é que é realmente a coisa significativa dos anos 20 e um grande momento teórico, essa união entre a Tarsila e o Oswald de Andrade.

Mas o que eu queria – comecei a falar antes e não completei – é que essa viagem a Minas, que foi em 24, com Mário, Tarsila, algum desses da família dos Penteados etc., foi sobretudo para conhecer esse Barroco Mineiro. O Barroco Mineiro – em relação seja ao Barroco brasileiro, seja mesmo em relação ao Barroco internacional – tem vários aspectos inovadores. A revolução do Barroco dentro do Brasil foi em Minas. Então, esse grupo modernista encontrou no Barroco um estímulo para também, quem sabe, buscar também uma renovação já não mais no nível de uma arte do passado, mas da nova produção. E a questão da Antropofagia enfatiza, vem reforçar esse ponto de vista. E aí, no caso, a Antropofagia é a devoração do produto de fora, alienígena. Então, o que se buscava era uma revolução antropofágica no marco internacional. E o Brasil começa a dialogar com a arte de fora.

E a Bienal, na verdade, estava muito interessada nessa questão. Como é que é a questão que ele coloca? De legitimação? Bom, a questão não era simplesmente de legitimação, mas a consciência que se tinha era de que já existia uma arte latino-americana, já existia alguma coisa que não era mais meramente importação de um produto estrangeiro, não era mais resultado apenas de um ensino acadêmico. Eu acho que já havia uma produção que aguardava, digamos assim, um processo de legitimação, e isso só podia ser feito na medida em que eu tinha uma exposição para mostrar o que tinha para ser legitimado.

Agora, eu acho que, entre essas primeiras tentativas de antropofagia e o que já estava sendo feito nos anos 90, a arte brasileira já tinha uma potência, já tinha uma certa força, já começava a ser discutida – nós já tínhamos passado por um período de longa reflexão e longo debate que era a questão concreta, neoconcreta, depois o desdobramento disso no âmbito da arte técnica e tecnológica, com as inovações da Lygia Clark, em relação à arte do corpo, a *body art*... então, quer dizer, eu acho que legitimar não só uma história relativamente recente da arte brasileira, mas uma atualidade da arte brasileira, que já tinha autoridade, já tinha competência para

discutir com a arte da Europa, com a arte do restante da América Latina claramente. Apesar de que o Brasil, durante muito tempo, deu as costas para a América Latina – a Bienal queria também colocar essa questão: é preciso dialogar com o que é seu, com o espaço que é seu, com suas fronteiras, mas preferia buscar as influências europeias e norte-americanas. A influência norte-americana perdeu um pouco da força, mas, então, era, ao mesmo tempo, recontar – esse é um dos dados fundamentais – a história da arte latino-americana recente, mostrando o que a gente já tinha produzido, e o grau de inovação dessa arte mesmo quando colocada em confronto com uma produção euro-norte-americana.

Essa era a minha proposta. É da minha natureza não ser muito teórico, então eu procuro – sem deixar de lado a teoria – trabalhar sobretudo com a coisa física, real, concreta, e eu procurei mostrar isso nas obras que foram expostas nas várias vertentes.

### **3 – Entrevista com Gaudêncio Fidelis**

Entrevista realizada por e-mail, em 14 de novembro de 2018.

#### **Bruno Seto: Como você se tornou curador-adjunto da quinta edição?**

Gaudêncio Fidelis: Fui convidado pelo curador-geral Paulo Sergio Duarte. Ele inicialmente me chamou para uma conversa na sede da Bienal. Nesta reunião eu coloquei várias questões sobre o que eu achava poderia ser o papel da Bienal do Mercosul e lembro claramente que ao final da conversa eu disse que “eu não tinha certeza se eu seria o curador que a Bienal do Mercosul precisava e que eles estavam esperando”. Depois disso me despedi e fui embora. Eles confirmaram o convite.

#### **B.S.: Qual foi o grau de influência que você teve na curadoria da quinta edição (apesar de ser adjunto)?**

G.F.: Eu poderia descrever como muito significativo, mas o projeto já tinha uma estrutura da qual não pude escapar. Na curadoria da 10ª Bienal eu pude finalmente realizar a Bienal que há muito eu acreditava que devesse ser feita.

#### **B.S.: A curadoria da quinta edição teve carta branca para realizar o conceito curatorial que quisesse ou a presidência/conselho da Fundação fez alguma espécie de pré-requisito?**

G.F.: Sim, teve carta branca. Paulo Sergio Duarte é um curador bastante independente e ele fez a Bienal que desejou. Talvez a pessoal que posso dizer tenha

tentado arduamente impor alguma influência ali tenha sido o Vice-Presidente na época, Justo Werlang, mas ele não obteve sucesso em impor influência.

**B.S.: No dia a dia da quinta edição, como funcionavam as coisas? (I.e., a rotina de trabalho: interação entre os diferentes setores, entre a curadoria e a presidência e a Fundação.)**

G.F.: A Bienal do Mercosul tem uma dinâmica muito diferenciada pois ela é dependente do financiamento próprio. Ao contrário da Bienal de São Paulo, que tem dotação orçamentária para cobrir a maior parte do orçamento. Assim, a Bienal do Mercosul acaba por provocar uma interação desgastante entre a Diretoria, Conselho e os curadores que têm que realizar um projeto complexo na medida que vai se obtendo recursos. É um processo muito tenso e difícil. Nesse sentido a 5ª Bienal não foi diferente. Era uma Bienal imensa e necessitava muita verba. Há sempre uma disputa entre a alocação de verbas pela diretoria e o desejo dos curadores. Paulo Sergio ficava mais localizado no Rio e fez muitas viagens e eu optei por permanecer mais envolvido com o contato com os artistas e permanecer em PoA [Porto Alegre], ainda que à época eu estivesse residindo em NY [Nova York], nos EUA. Em geral eu permanecia um mês lá e outro em PoA. No final da Bienal fiquei seis meses em PoA até concluí-la.

**B.S.: Qual foi a ideia por trás (e de quem foi) de publicar a História Concisa? Por que foi você o designado para escrevê-la?**

G.F.: A ideia foi exclusivamente minha mas teve apoio do Paulo Sergio. Foi um processo muito difícil porque encontrou enorme oposição de Justo Werlang, Vice-presidente, e Renato Malcon, conselheiro. O primeiro argumentava que escrever a história era “congelá-la” e o segundo discordava do texto relativo à 4ª Bienal, da qual fora Presidente, embora o livro não fosse uma história crítica e, sim, um relato histórico. Não por outra razão, Renato Malcon tem uma citação de mais de uma

página inserida no capítulo da 4ª Bienal, que foi a solução encontrada para resolver o impasse. É possível observar que no texto dele já consta tudo que eu havia escrito no capítulo sobre aquela Bienal. Mas, de modo geral, o livro é excelente e contém centenas de fontes e todas estão absolutamente corretas. É um trabalho rigoroso e, fora esse aspecto da 4ª Bienal, não há qualquer interferência sobre o texto.

**B.S.: A ideia de voltar à temática latino-americana na décima edição foi ideia sua ou do então Presidente? Por que se decidiu, naquele momento, "voltar às origens" da instituição (i.e., ao projeto de Frederico Moraes)?**

G.F.: Integralmente minha. O Presidente me convidou e pediu que eu apresentasse um projeto. Eu já tinha esse projeto pronto havia alguns anos e apenas o ajustei para aquela Bienal. Eu achava que Bienais tinham chegado a um esgotamento de seus modelos e um outro era necessário: o de uma exposição museológica de arte contemporânea. Minhas exposições têm sido assim há muitos anos, com obras históricas em justaposição de vários períodos, especialmente obras contemporâneas, mas eu as considero exposições de arte contemporânea. Não era uma exposição histórica estritamente falando e, além disso, era anticronológica. Os curadores acham o projeto ruim, mas isso se deve à eterna disputa de mercado de trabalho. Se critica o trabalho dos outros porque todos estão disputando o mesmo cargo ou espaço no mercado. É uma posição cínica e desqualificada. Especialmente quando seus maiores críticos nunca viram a exposição ou a criticaram antes de ela abrir. Exposições não são palavras, são obras no espaço, então precisam ser vistas para serem criticadas. Acho que é a exposição de arte da América Latina desta envergadura mais bem-sucedida dos últimos anos e seu projeto editorial não tem precedentes com os extensos catálogos e livros teóricos. Ela teve também um imenso projeto educativo e a Escola Experimental de Curadoria que fez parte do mesmo.

Para mim era importante retomar o projeto original de Frederico Moraes e ir além ao investigar as prerrogativas do cânone artístico, algo que Frederico na época não

imaginava, pois seu projeto era mais historicista e menos conceitual e político sob a perspectiva da história das formas artísticas. Nesse sentido, a 10ª Bienal avança anos-luz. E retomar a arte da América Latina (em vez de Arte Latino-Americana) era delimitar o espaço de abrangência, assim como retomar a vocação histórica pela qual a Bienal foi criada. Outro problema é que Frederico nunca poderia abordar a arte da América Latina pois tinha que ficar restrito aos países do Mercosul, e para contornar o problema com um país convidado. Eu trabalhei com 22 países e não tinha este limitador.

**B.S.: No dia a dia da décima edição, como funcionavam as coisas? (I.e., a rotina de trabalho: interação entre os diferentes setores, entre a curadoria e a presidência e a Fundação.)**

G.F.: A 10ª Bienal foi a maior já realizada pela Fundação e uma das maiores exposições do mundo, com cerca de 650 obras de mais de 200 artistas. Foi um imenso processo de diplomacia cultural e engenharia política que demandou um trabalho estrondoso além de sermos pegos em meio a uma crise política da Bienal e crise econômica com o dólar subindo vertiginosamente, o que fez o orçamento quebrar ao meio em 6 meses. Além disso havia uma crise interna, com a Gerdau querendo encerrar a Bienal. Foi um processo extremamente difícil realizar uma exposição em meio a tudo isso. Mas a equipe era excepcional e tenho um método de trabalho que é bem diferente de outros curadores. Primeiro que me envolvo em um projeto 24 horas e trabalho sem parar. Só assim é possível fazer uma exposição deste tamanho. O curador-adjunto Márcio Tavares foi excelente profissional e me ajudou muito. Dividimos as tarefas de negociação de obras pelos países: eu viajei para alguns e ele para outros. Mas a Bienal foi um volume de trabalho tão excepcional que só a curadoria gerou mais de 150 caixas de documentos relacionados à realização do projeto. É difícil descrever o volume e a complexidade desta exposição. Mas vale dizer que foi a Bienal mais visitada, atingindo 410 mil visitantes em cerca de 45 dias. A média diária é maior que as outras Bienais, embora

tenha tido menos visitantes [no total], pois era muito curta justamente por causa dos custos de manter os empréstimos com seguro, segurança, manutenção etc.

**B.S.: No que consiste um projeto curatorial para uma edição da Bienal do Mercosul? (custos, artistas, conceito etc.)**

G.F.: Depende de quem é o curador. Alguns nem fizeram projeto ou escreveram uma página de argumento. O meu projeto era um projeto conceitual detalhado de cerca de 10 páginas, descrição de publicações, projeto educativo, orçamento prévio, que é feito junto com a produção, e várias outras informações que achei necessárias para eles terem claro o que desejávamos fazer. Lista de artistas só submeti bem mais tarde depois das viagens para negociar os empréstimos. É bom lembrar que a 10ª Bienal foi feita em sua grande maioria com obras de empréstimos de museus e instituições ou obras históricas do *atelier* dos artistas. Houve apenas umas duas obras comissionadas.

**B.S.: Qual era o grau de autonomia da curadoria na Bienal do Mercosul? Os presidentes e os membros do Conselho de Administração interferiam no dia a dia?**

G.F.: O Presidente foi excepcional e nos deu 100% de autonomia. Os membros do Conselho e outros da diretoria tentaram interferir de diversas formas mas não obtiveram sucesso.



#### **4 – Entrevista com Paulo Sergio Duarte**

Entrevista realizada por e-mail, em 4 de dezembro de 2019.

**Bruno Seto: Quais foram as circunstâncias que o levaram a entrar em contato e, em última instância, ser contratado pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul?**

Paulo Sergio Duarte: A partir de 1998 comecei a participar de um grupo de trabalho na Fundação Iberê Camargo. Mais tarde, com as mudanças estatutárias, esse grupo se transformaria no Conselho Curatorial da Fundação. Nele restei até a inauguração da nova sede projetada por Álvaro Siza, cuja construção acompanhei desde o início. Além disso, realizei, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), de 10 de outubro a 17 de novembro de 2002, a exposição de 212 relevos (nenhuma gravura) de Arthur Luiz Piza, do período de 1958 a 2002, que havia sido realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 24 de agosto a 29 de setembro do mesmo ano. O trabalho foi coordenado para que tivéssemos o mesmo catálogo para ambas instituições, já trazendo na folha de rosto os logotipos e as datas de ambas as instituições, bem como os tradicionais créditos. Em 2003, no Santander Cultural de Porto Alegre, fui o curador de extensa exposição de Carlos Vergara, com obras desde os anos 1960 até as mais recentes, que ocupou todos os espaços expositivos disponíveis na época. Houve, igualmente, a edição de um livro/catálogo lançado durante a exposição, para que pudesse contar, na sua abertura, com imagens da exposição no Santander. Justo Werlang participava da direção da Fundação Iberê Camargo e foi observador atento de meu trabalho, tendo visitado, é óbvio, essas exposições nas quais realizei a curadoria. Acredito que tenha sido sobretudo essa

minha atuação local que levou a que ele me fizesse o convite, em 2004, para a Bienal do Mercosul.

Um dos meus diagnósticos das Bienais do Mercosul anteriores era que os curadores e seus assistentes vinham de fora do Rio Grande do Sul. Tanto seus curadores, como seus curadores-adjuntos. Decidi, antes de tudo, que todos os curadores, adjunto e assistentes seriam locais. Existiam pessoas capazes de exercer esse papel. Quando apresentei esse problema ao Justo Werlang, ele me sugeriu o nome de Gaudêncio Fidelis. Naquele momento Gaudêncio vivia entre Nova York e Porto Alegre. Ele estava concluindo seu doutorado na State University of New York. Além de Gaudêncio, logo descobri pessoas altamente capazes de executar o projeto junto comigo, tive como curadores-assistentes José Francisco Alves, uma relevante participação, e Neiva Bohns, da Universidade de Pelotas, àquela época. Quero já, respondendo à sua 5ª pergunta, [dizer que] não houve nenhuma imposição à escolha de qualquer pessoa. Gostaria de destacar nessa resposta o apoio integral e absoluto de Elvaristo Teixeira do Amaral, então presidente da Bienal, e de Justo Werlang, vice-presidente. Sem eles eu não teria feito nada. Foram companheiros indispensáveis e solidários nas horas difíceis.

Não compreendo nessa entrevista a ausência da pergunta “Qual era o seu projeto para a 5ª Bienal do Mercosul?”. Na ausência da pergunta, vou respondê-la:

Eu tinha dois planos, um cognitivo e outro político; pode-se pensar que no primeiro já havia algo de político, é verdade. O primeiro, cognitivo, era tornar a arte contemporânea o mais acessível ao maior público possível. Pensei inicialmente em intitulá-lo “Rosa dos Ventos – Posições e direções na arte contemporânea”, que acabou sendo o título que escolhi para uma das publicações do catálogo em sete volumes. Escolhi uma coisa mais didática para o grande público “Histórias da Arte e do Espaço”. Dividimos a exposição em quatro módulos: “A persistência da pintura”, “Da escultura à instalação”, “Direções do novo espaço” (dedicado às novas mídias, desde a fotografia até a arte em rede), “Transformações do espaço público” (intervenções permanentes ao bordo do Guaíba, dos artistas José Resende,

Carmela Gross, Mauro Fuke e Waltercio Caldas). Com isso, para o grande público, havia um amplo espectro do estado da arte contemporânea.

É importante salientar a participação dos curadores estrangeiros: da Argentina, Eva Grinstein; da Bolívia, Cecilia Bayá Botti; do Chile, Justo Pastor Mellado; do México, Felipe Ehrenberg; do Paraguai, Tito Escobar; e do Uruguai, Gabriel Peluffo Linari. Todos contribuíram muito intelectualmente para a realização da 5ª Bienal do Mercosul. Mas havia também um aspecto político nos quais curadores não se intrometem: os custos da exposição. Os valores que tínhamos para época era em torno, se minha memória não falha, de 5 milhões de reais, o que era considerado insuficiente. O orçamento inicial era de R\$ 14 milhões. Eu e Elvaristo Teixeira do Amaral resolvemos demonstrar o que poderia ser feito com esse montante. Ocupamos toda a cidade, a Prefeitura no seu subsolo e no primeiro andar e na praça em frente, o Santander Cultural, quatro armazéns do cais do porto, a Usina do Gasômetro, além dos trabalhos permanentes à margem do Guaíba, e exposições em pequenos museus. O número de artistas participantes foi de 173. Isso desafiou o custo de bienais anteriores e posteriores. Essa é a questão política maior.

O catálogo da 5ª Bienal do Mercosul foi editado em sete livros: 1. *Amilcar de Castro – uma retrospectiva*, de autoria do curador-assistente José Francisco Alves; 2. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*, de Gaudêncio Fidélis, curador-adjunto; 3. *A Rosa dos Ventos – Posições e Direções na Arte Contemporânea*, com textos dos curadores dos diversos países, inclusive um meu; 4. *A Persistência da Pintura*; 5. *Da Escultura à Instalação*; 6. *Direções do Novo Espaço*; 7. *Transformações do Espaço Público*. Apesar de fartamente ilustrados (apenas *Rosa dos Ventos*, com os textos dos curadores, não trazia ilustrações), não tinham o tamanho de "coffee-table book". Tinham dimensões de livros comuns para entrarem na prateleira de qualquer estante.

Tive que me envolver com questões de produção. Por exemplo, um trabalho permanente, de José Resende, na orla do Guaíba, veio com um custo inicial de R\$ 600 mil; depois de discutirmos os detalhes com a empresa que executaria a escultura, o custo baixou para R\$ 200 mil. E assim se repetiu para diversos projetos.

**B.S.: Poderia descrever a sua rotina diária do como curador-geral da 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul? Quais eram suas funções e responsabilidades?**

P.S.D.: Uma das primeiras solicitações de Justo Werlang, logo antes de minha indicação para curador-geral, foi que eu tivesse uma presença constante no acompanhamento local dos trabalhos. Se um dos meus diagnósticos das Bienais do Mercosul anteriores era que os curadores e seus assistentes vinham de fora do Rio Grande do Sul, agora, com o curador-adjunto e curadores-assistentes locais, acompanhei com assiduidade; praticamente, viajei todas as semanas para Porto Alegre durante o ano de 2005, até a abertura da 5ª Bienal. Tive que me licenciar da Universidade Candido Mendes, onde leciono até hoje, durante esse período.

A principal responsabilidade de qualquer curador é com a qualidade artística do que vai ser mostrado. Apesar do centro de gravidade ser a arte contemporânea, reservamos o Santander Cultural, para um núcleo histórico com artistas que determinaram momentos marcantes desde os anos 1950 até os 70. Ainda participei ativamente da elaboração e execução do projeto educativo, inclusive da formação dos “monitores”. Esse projeto era muito importante, especialmente para o grande público.

**B.S.: Consideraria sua rotina na 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul extraordinária em relação aos seus outros trabalhos enquanto curador independente?**

P.S.D.: Sem dúvida, devido a extensão e duração do trabalho, é bem diferente de coordenar exposições coletivas ou individuais de menor porte, além de estar relativamente distante do eixo Rio-São Paulo.

**B.S.: Caso a documentação não exista, poderia rememorar o processo e as conclusões às quais chegou do estudo que fez, a pedido da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, das quatro primeiras edições?**

P.S.D.: Vou anexar aqui alguns documentos que tenho disponíveis. Nem sempre sugestões ali presentes, sobretudo de nomes de pessoas, foram realizadas. Quanto ao diagnóstico das bienais anteriores, já ressaltai as principais questões. Mas existe uma questão importante que ainda não toquei. Apesar da participação de diversos países, o Brasil e suas empresas financiavam sozinhos a Bienal do Mercosul, inclusive passagens, transporte de obras, seguro, bem como o pró-labore dos curadores estrangeiros. Não sei como isso anda hoje. Portanto, devido a essa característica, e, principalmente, devido à elevada qualidade da arte brasileira contemporânea em relação às produções de outros países participantes, defendi a elevação do número de artistas brasileiros participantes de diferentes regiões do país e particularmente do Rio Grande do Sul. Aliás, continuo a achar que a Bienal deveria se chamar Bienal de Porto Alegre, como inúmeras bienais pelo mundo recebem o nome da cidade ou local onde se realizam. O Mercosul é uma entidade econômica.

Estou anexando:

1. Pauta e relatório da reunião com Justo Werlang em 08/07/2004.
2. Pauta da reunião com ministros, em Brasília, em 01/10/2004.
3. Anteprojeto do curador para a 5ª Bienal – versão 3 – última versão

**B.S.: Você teve autonomia para selecionar os membros da equipe de curadores-adjuntos ou houve algum tipo de imposição vinda de cima de alguns nomes?**

P.S.D.: Como já disse, tive inteira liberdade e apoio da direção da Bienal e de seu Conselho para sua realização, sem nenhuma interferência que não fossem eventuais e úteis conselhos quanto a questões locais.