



MATE

Letícia Parente  
*Marca Registrada*, 1975  
ACERVO ITAÚ CULTURAL

---

CÁTEDRA  
OLAVO  
SETUBAL  
DE ARTE,  
CULTURA  
E CIÊNCIA

---

#2  
**ARTE, CULTURA E  
INSTITUCIONALIDADE**

Parceria do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São  
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

---

DOI: 10.11606/9786587773018

---

---

CÁTEDRA  
OLAVO  
SETUBAL  
DE ARTE,  
CULTURA  
E CIÊNCIA

Parceria do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São  
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

---

---

#2  
**ARTE, CULTURA E  
INSTITUCIONALIDADE**

COORDENAÇÃO

**RICARDO  
OHTAKE**

ORGANIZAÇÃO

**MARTIN GROSSMANN E  
ANA PAULA SOUSA**

---

**CÁTEDRA  
OLAVO SETUBAL DE ARTE,  
CULTURA E CIÊNCIA**

Liliana Sousa e Silva →  
coordenadora executiva, e

Martin Grossmann →  
coordenador acadêmico da Cátedra  
Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência

**A CÁTEDRA** Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência foi criada em 2015 e lançada oficialmente em fevereiro de 2016, sendo a primeira Cátedra de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo (USP). Iniciativa do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP) em parceria com o Itaú Cultural, a Cátedra tem por objetivo fomentar reflexões interdisciplinares sobre temas acadêmicos, artístico-culturais e sociais nos âmbitos regional e planetário. Com duração inicial prevista de cinco anos, conta com dois programas: *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* e *Redes Globais de Jovens Pesquisadores*.

O programa *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* segue o padrão adotado pela Cátedra José Bonifácio, instalada na USP em 2013. A cada ano, tem como titular um expoente do mundo artístico, cultural, político, social, econômico, científico ou acadêmico que deve orientar as atividades da Cátedra durante sua titularidade.

O primeiro titular (2016/2017) foi Sérgio Paulo Rouanet, filósofo, cientista político, diplomata e ensaísta, ex-secretário nacional de Cultura e autor do projeto da lei de incentivo à cultura que leva o seu nome.

O segundo titular (2017/2018) foi Ricardo Ohtake, arquiteto, designer gráfico e gestor cultural, diretor do Instituto Tomie Ohtake, ex-secretário da Cultura do Estado de São Paulo e ex-diretor do Centro Cultural São Paulo, do Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca Brasileira.

A terceira titular (2018/2019) foi Eliana Sousa Silva, ativista social, cultural e educacional, diretora fundadora da Associação Redes de Desenvolvimento da Maré, entidade que atua nas áreas de desenvolvimento territorial; educação; arte e cultura; direito à segurança pública e acesso à justiça; identidades, memória e comunicação.

A quarta titularidade (2019/2020) reuniu, excepcionalmente, dois catedráticos: Paulo Herkenhoff, crítico, curador e historiador de arte, ex-diretor do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, e Helena Nader, biomédica e professora titular na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) que tem aliado atividades como docente e pesquisadora com a atuação como administradora acadêmica, dirigente de entidades científicas e assessora de agências de apoio à pesquisa.

O programa *Redes Globais de Jovens Pesquisadores* tem foco no fomento e na promoção de projetos interdisciplinares voltados para jovens pesquisadores com até 40 anos. No âmbito desse programa, a Cátedra teve papel fundamental no apoio às atividades da primeira edição da Intercontinental Academia (ICA), realização conjunta do IEA e do Institute for Advanced Research (IAR), da Nagoya University, sob os auspícios da rede University-Based Institutes for Advanced Study (UBIAS). A ICA reúne pesquisadores jovens e seniores para estudar um único tema durante um período de imersão.

A primeira edição da ICA foi organizada pelo IEA em abril de 2015. Em março de 2016, foi a vez do Instituto para a Pesquisa Avançada da Universidade de Nagoya, do Japão, receber os participantes para dar continuidade aos estudos sobre o tema “Tempo” iniciados em São Paulo. Foi criada assim uma nova plataforma acadêmica que até o presente momento gerou outras duas edições: Bielefeld e Jerusalém (2016) que teve como temática a “dignidade humana” e a de Birmingham e Singapura (2018-19) que tratou de “leis: rigidez e dinâmica”. A quarta está em desenvolvimento envolvendo o IEAT - Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG em Belo Horizonte e a Réseau Français des Instituts d’Études Avancées (RFIEA) com sede em Paris.

Em 2020, foi iniciado o segundo quinquênio da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, com a continuidade da parceria entre o IEA-USP e o Itaú Cultural por mais cinco anos. É com muita satisfação, portanto, que fechamos esse primeiro ciclo com o lançamento da Coleção de Livros da Cátedra, ampliando os canais de divulgação dos conteúdos abordados desde o início de suas atividades.

---

## APRESENTAÇÃO

- [10] AS LENTES DE OLAVO, *GUILHERME ARY PLONSKI*  
[14] A MORADA DA UTOPIA, *PAULO SALDIVA*  
[16] UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA,  
*EDUARDO SARON*  
[20] OLAVO SETUBAL, MEU PAI, *NECA SETUBAL*  
[22] O FAZER CULTURAL, *MARTIN GROSSMANN E*  
*ANA PAULA SOUSA*

## PARTE I – RICARDO OHTAKE

- [28] PARA O RICARDO, COM AFETO E DÁDIVA,  
*LILIA SCHWARCZ*  
[38] 1 - UMA VIDA NA CULTURA, *RICARDO OHTAKE*  
[150] 2 - ARTE & POLÍTICA: UM RETROSPECTO DA CARREIRA  
DE RICARDO OHTAKE, MESA-REDONDA COM  
*MIGUEL WADY CHAIA, TATA AMARAL,*  
*OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO E AMIR LABAKI*

## PARTE II – DIRIGENTES CULTURAIS – DOS ANOS 1950 À ATUALIDADE

- [162] PALESTRA 1 – SÉRGIO MILLIET (1898-1966)  
*LISBETH REBOLLO GONÇALVES*  
[176] PALESTRA 2 – PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (1916-1977)  
*ISMAIL XAVIER*  
[192] PALESTRA 3 - WALTER ZANINI (1925-2013)  
*REGINA SILVEIRA*  
[208] PALESTRA 4 – ARIANO SUASSUNA (1927-2014)  
*ANTONIO NÓBREGA*  
[220] PALESTRA 5 – CARLOS AUGUSTO CALIL  
[242] PALESTRA 6 – JUSTO WERLANG  
[262] PALESTRA 7 - MARTIN GROSSMANN  
[284] PALESTRA 8 – PAULO HERKENHOFF

---

## PARTE III – INSTITUIÇÕES CULTURAIS

- [304] PALESTRA 1 – FUNDAÇÃO BIENAL E MASP  
*HEITOR MARTINS*  
[320] PALESTRA 2 – SESC-SP  
*DANILO SANTOS DE MIRANDA*  
[334] PALESTRA 3 – ITAÚ CULTURAL  
*EDUARDO SARON*  
[350] PALESTRA 4 – MUSEU AFRO BRASIL E PINACOTECA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO  
*EMANOEL ARAÚJO*

## PARTE IV – EXPOSIÇÕES

- [368] PALESTRA 1 – DO FIGURATIVISMO AO  
ABSTRACIONISMO (1949), NO MUSEU DE ARTE  
MODERNA (MAM) DE SÃO PAULO E BIENAS  
*AGNALDO FARIAS*  
[386] PALESTRA 2 – I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE  
CONCRETA (1956), NO MAM-SP E MAM RJ,  
E I EXPOSIÇÃO DE ARTE NEOCONTRETA (1959),  
NO MAM-RJ  
*JOÃO BANDEIRA*  
[406] PALESTRA 3 – A MÃO DO POVO BRASILEIRO (1969),  
NO MASP  
*ANA MARIA BELLUZZO*  
[420] PALESTRA 4 – DOMINGOS DE CRIAÇÃO (1971),  
NO MAM-RJ, E DO CORPO À TERRA (1970),  
NO PALÁCIO DAS ARTES, BELO HORIZONTE  
*FREDERICO MORAIS*  
[430] PALESTRA 5 – COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80? (1984),  
NA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE (RJ)  
*MARCUS LONTRA*
-

APRESENTAÇÃO  
**AS LENTES DE OLAVO**

Guilherme Ary Plonski →  
Diretor do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São Paulo  
(Gestão 2020-2024)

**POR HÁBITO**, fixo-me nos olhos das pessoas que encontro ou que vejo em alguma mídia. Ao fitar Olavo Setubal, deparava-me inevitavelmente com os óculos que portava, de armação robusta e lentes avantajadas. Ao acompanhar a sua notável e multifacetada trajetória, com o passar do tempo passei a compreender que a dimensão das lentes refletia a amplitude do seu espectro de interesses, assim como a sua capacidade de enxergar as nuances de um mundo diverso, complexo e precisado. E entendi que a robustez da armação simbolizava tanto a solidez dos empreendimentos que construiu como a sua determinação de contribuir para o que a tradição em que fui criado denomina *tikun olam*, “a reparação do mundo”.

As lentes e a armação faziam parte de um mesmo artefato. Assim, a robusta contribuição de Olavo Setubal à reparação do mundo se manifestou em múltiplas dimensões, esferas e formas. Na dimensão macro, como chanceler, transformou a geopolítica da América Latina, ao converter o relacionamento conflituoso entre Argentina e Brasil numa cooperação abrangente, que desarmou as espoletas nucleares e, pela criação do Mercosul, intensificou as trocas comerciais. Na dimensão meso, como prefeito, requalificou São Paulo, em especial o centro da cidade. E na dimensão micro, apoiou de forma consistente numerosas causas, seja por mecanismos institucionais criativos, seja diretamente.

Ilustro o seu engajamento pessoal pelo relato de um ex-presidente da Associação dos Engenheiros Politécnicos (AEP). Essa entidade tradicionalmente coleta fundos de *alumni* para apoiar estudantes da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli) que, apesar da gratuidade do ensino, teriam dificuldade de se manter numa cidade cara como é São Paulo. Relatou o ex-presidente da AEP que no começo de cada ano, sem esperar ser mobilizado, “o Olavão tomava a iniciativa de me telefonar e, com o seu vozeirão inconfundível, perguntava quanto deveria aportar naquele momento para podermos dar conta das necessidades da nova turma”.

O legado de Olavo Setubal permeia o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Duas cátedras contam com a parceria estratégica de instituições que ele criou – Itaú Cultural (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência) e Itaú Social (Cátedra de Educação Básica). Dois de seus descendentes diretos estão envolvidos em iniciativas do IEA. O doutor José Luiz Setubal coordena o Grupo de Pesquisa em Saúde Infantil. A doutora Maria Alice (Neca) Setubal, autora de um belo texto sobre o seu pai que enriquece a presente obra, apoia decisivamente o Projeto “Democracia, Artes e Saberes Plurais” (Dasp), coordenado pela catedrática Eliana Sousa Silva, e também o novo Grupo de Pesquisas “nPeriferias”, pela via da Fundação Tide Setubal, cujo Conselho Curador preside. O diferencial desse grupo, também idealizado pela professora Eliana Sousa Silva durante a sua titularidade

na Cátedra Olavo Setubal, é investigar as periferias por meio das vozes dos sujeitos periféricos, “constituindo-se como um espaço de formação de intelectuais, lideranças e pesquisadores oriundos da periferia”.

O IEA é um espaço interdisciplinar de diálogo e reflexão crítica, propulsor e sensor de avanços da fronteira do conhecimento e incubador de ideias propositivas. A sua configuração dinâmica viabiliza as conexões qualificadas e simultâneas com o “universo Olavo Setubal” numa gama tão ampla de temas desafiadores e que se interpenetram – arte, cultura e ciência, educação e saúde, crianças e periferias.

Observar os numerosos e inovadores frutos das parcerias que as suas criaturas mantêm com o IEA certamente faria brilhar ainda mais os olhos de Olavo. E as suas lentes alentadas o ajudariam a percorrer com a acuidade usual este valioso quarteto de livros, que registra a produção intelectual do primeiro ciclo da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência.

Que o segundo período da Cátedra, na parceria com o Itaú Cultural em boa hora renovada, seja tão fecundo quanto foi o ciclo aqui retratado.

## A MORADA DA UTOPIA

Paulo Saldiva →  
Diretor do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São Paulo  
(Gestão 2016-2020)

**O MUNDO PASSA** por um processo de intensa transformação. A velocidade das mudanças da visão de mundo demanda estudos para o entendimento sobre como serão fixados os pilares da nossa civilização – a arte, a cultura e a ciência.

Questões centrais necessitam de respostas: Como será estabelecido o acesso a esses patrimônios fundamentais para a qualidade de vida, para o aprimoramento do espírito e elevação da alma? O destino nos reserva compartilhamento ou desigualdade de oportunidades para usufruí-los? Como aprimorar a educação de nossas crianças e jovens permeando-a com mais arte, cultura e ciência? Ainda em termos da educação, como selecionar os pontos centrais a serem apresentados aos jovens, num cenário sem precedentes de expansão de conhecimentos e produção artística? Como desenvolver, para as pessoas do futuro, o prazer de usufruir da arte, cultura e ciência ao ponto de torná-las tão necessárias como um alimento do espírito que permite uma vida digna?

Você, caro leitor, poderá nesse momento julgar o texto utópico. É, talvez. Mas, creia, a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência é uma das moradas onde a utopia se abriga hoje. Isso se deve tanto ao espírito dos catedráticos que a ocuparam e ocupam quanto à figura do ser humano que dá nome à cátedra. Olavo Setubal esteve, todo o tempo, à frente do seu próprio tempo. Teria ele sido chamado de utópico?

Esses livros são resultado do trabalho da cátedra: contêm conhecimento acadêmico profundo e nos remetem a uma visão generosa e esperançosa de futuro. Bom proveito!

## UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA

Eduardo Saron →  
Diretor do Itaú Cultural

**A CÁTEDRA** Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, fruto da parceria entre o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA/USP) e o Itaú Cultural, é um espaço de reflexão e pesquisa no qual, desde 2016, são desenvolvidos debates, palestras, cursos e outras ações que, partindo de diversas perspectivas, buscam promover a democratização, a difusão e o acesso à cultura.

Com base nesse tripé de arte, cultura e ciência, a Cátedra é uma homenagem a Olavo Setubal, conhecido por sua paixão pela arte, e também por seu olhar aguçado para a cultura, especialmente a brasileira. Em 1987, Olavo Setubal fundou o Itaú Cultural como um “voto de confiança no futuro de nossa sociedade”. Hoje, passados mais de 30 anos, o instituto se afirma como um dos mais importantes espaços de acesso e de difusão do patrimônio cultural e artístico do Brasil, tendo como mote o incentivo à diversidade para expansão das liberdades de expressão e das iniciativas de criações artísticas e intelectuais no país.

Alinhada ao rigor e à excelência acadêmica do IEA/USP, com a preocupação do Itaú Cultural com o universo cultural, a Cátedra Olavo Setubal é um importante espaço interdisciplinar que, por meio de seus titulares, tem proposto debates sobre política e gestão cultural, sobre a relação da Universidade com seu entorno, bem como sobre as inúmeras intersecções entre arte e ciência ao longo da história da humanidade.

Desse modo, dá continuidade ao legado de Olavo Setubal, ao propor ações que refletem, crítica e simbolicamente, os anseios, as expectativas e os valores da população brasileira.

O Itaú Cultural afirma sua preocupação e se posiciona junto aos públicos e aos produtores culturais ao oferecer ações de formação no campo da cultura, atento ao objetivo fundamental de ampliação da fruição artística e, principalmente, da participação cultural. Um exemplo, nesse sentido, é o Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona, na Espanha. Realizado desde 2009, com aulas presenciais e a distância, o Programa é orientado pela ideia de gestão cultural como conjunto de iniciativas inovadoras e criativas, por meio de trocas de experiências e de atividades teóricas e práticas com sólido embasamento conceitual e metodológico.

Outro exemplo é a Especialização em Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas. Realizado em parceria com o Instituto Singularidades, o Programa visa a pensar a gestão cultural com base, sobretudo, nas poéticas específicas e nos pontos de convergência de diferentes áreas de expressão artística.

## **OLAVO SETUBAL, MEU PAI**

Neca Setubal →  
Presidente do Conselho da  
Fundação Tide Setubal

**OLAVO SETUBAL**, meu pai, empresário de sucesso, político em um período de sua vida, foi um homem de atuação e interesses múltiplos. Gostava de história, de artes e de ciências, admirando igualmente uma obra de arte ou uma descoberta científica, quando essas eram capazes de demonstrar a criatividade e a inteligência humana.

Nesse sentido, a Cátedra Olavo Setubal, ao apoiar professores de diferentes áreas que busquem dialogar com artes, cultura e ciências na realização de conferências, seminários e cursos no Instituto de Estudos Avançados, traz para o debate importantes aspectos destacados na vida de meu pai. Para ele, a arte era uma forma de provocar, excitar, acrescentar e iluminar.

As raízes brasileiras eram profundas e fortes em sua vida, por isso a maior parte do acervo do Banco Itaú é composto por artistas brasileiros. “Somos um banco brasileiro, nossas raízes estão aqui, nosso sucesso veio do Brasil, aqui crescemos. A minha intenção tem sido a de comprar principalmente coisas que têm ligação com o Brasil”, costumava dizer.

Em 1987, ele criou o Instituto Cultural Itaú. Dois anos depois, lançou um banco de dados para disponibilizar ao público, de forma digitalizada, 500 imagens da arte brasileira dos séculos XIX e XX. Foi uma ação que conectou cultura, arte, ciência e tecnologia já em seu nascedouro.

Em um discurso comemorativo do Itaú Cultural, meu pai disse: “O Itaú Cultural marcou o ingresso das empresas Itaú em novo campo de atividade: o cultural, um campo inédito em nossa organização e, por isso mesmo, cheio de desafios. Concebendo a cultura como um processo de livre criação a partir da diversidade das formas da vida social, o Instituto representa um voto de confiança no futuro de nossa sociedade. Uma sociedade que, ao longo das últimas décadas, reformulou inteiramente seu perfil econômico, alterou por completo sua estrutura geo-ocupacional e transformou de maneira expressiva seus hábitos, costumes, ritmos de vida e modos de trabalho e de pensar”.

Para mim, como filha de Olavo Setubal, é uma alegria muito grande ver concretizada essa Cátedra e também a sistematização dos trabalhos por ela realizados em uma coleção de livros, que espero poder alcançar um público mais amplo.

**AO LONGO DE 17 ENCONTROS** realizados entre março e dezembro de 2017, Ricardo Ohtake, segundo titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, trouxe 23 dirigentes culturais, intelectuais, artistas e curadores para falar sobre o que é, no Brasil, erguer, manter e tornar perene uma iniciativa cultural.

Os encontros fizeram parte do Ciclo “Cultura, Institucionalidade e Gestão”, que procurou fornecer um panorama crítico, atual e histórico da formação de uma estrutura cultural na cidade de São Paulo, do ponto de vista da gestão cultural. Mas falar que a Cátedra, sob Ricardo Ohtake, tratou de gestão cultural seria não apenas reducionista, como impreciso. E se isso acontece é porque, na cultura, o gerir é, muitas vezes, o próprio fazer; o gerir é, não raro, uma prática muito ligada ao ato da criação, dada a dose de criatividade que sempre requer.

Talvez a melhor forma de definir este volume seja qualificá-lo como um inventário de experiências e realizações que marcaram o terreno cultural brasileiro e, especialmente, paulistano, nos últimos cinquenta anos. Ricardo Ohtake, nascido em 1942, no bairro da Mooca, zona leste da cidade, e criado num lar onde se respirava cultura e arte – sua mãe é a pintora Tomie Ohtake (1913-2015) e seu irmão, o arquiteto Ruy Ohtake – transpôs para a Cátedra um pouco da sua própria história.

As pessoas, as exposições e as instituições aqui contempladas espelham não só a formação do catedrático, como a teia de relações artísticas, profissionais e afetivas que Ohtake foi tecendo da juventude até hoje. Não por acaso, o texto que abre este volume é autobiográfico.

“Uma vida na cultura”, escrito em tom memorialístico, percorre desde as ruas da São Paulo do pós-guerra até os gabinetes das administrações da Cinemateca Brasileira,

do Museu da Imagem e do Som (MIS), do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e da Secretaria de Estado da Cultura, entre muitos outros. Desse relato, vão emergindo, parágrafo após parágrafo, algumas das figuras que foram convidadas para os encontros dos quais se constituiu o ciclo “Cultura, Institucionalidade e Gestão”.

A primeira parte do livro recupera, com as lacunas e riquezas da memória, não só o caminho particular de Ohtake, como a trajetória coletiva da cultura paulistana. Ao fim dessa autobiografia, podem ser lidos breves depoimentos extraídos do primeiro encontro da Cátedra, “Arte & Política: um retrospecto da carreira de Ricardo Ohtake”, que reuniu, no Centro Cultural São Paulo (CCSP-SP), artistas, curadores e pensadores cujos caminhos se entrecruzaram com os do catedrático.

Contextualizados o lugar de onde fala e a perspectiva através da qual olha para a cultura, Ricardo Ohtake ciceroneia então o leitor pelas conversas que promoveu tanto dentro do IEA quanto extramuros da Universidade. Os encontros tiveram por base um tripé temático: dirigentes culturais, instituições e exposições.

Os dirigentes são aqueles que contribuíram de maneira significativa para a consolidação de um campo cultural no Brasil; as instituições culturais são aquelas que fizeram diferença na cidade de São Paulo; e as exposições foram escolhidas de acordo com o papel que tiveram na representação cultural de um Brasil contemporâneo.

Realizados em espaços que contam, por si, a história cultural da cidade, os encontros foram acompanhados por alunos que se inscreveram na Cátedra e por representantes de diferentes instituições.

Procurando manter a natureza de diálogo que marcou a titularidade, o livro tem como espinha dorsal as trans-

crições das conferências, com as devidas adaptações necessárias à inteligibilidade de um texto originado na oralidade. Procuramos, nesse processo, manter o estilo de fala de cada um dos palestrantes – mais ou menos poética, mais ou menos biográfica, mais ou menos clara, até.

Desse conjunto de falas emergem traços de personalidade, reflexões sobre a cultura, retratos de diferentes épocas e, sobretudo, relatos contundentes sobre a luta da cultura para institucionalizar-se e sobreviver às intempéries políticas e sociais do país.

Na organização do livro, optamos por reproduzir as falas respeitando os eixos temáticos, mas organizando-as a partir da seguinte ordem: dirigentes, instituições e exposições, elencados a partir de sua cronologia. Porque, no fundo, tudo, na história da cultura brasileira, começou pelos indivíduos. Esse traço personalista das nossas instituições é, inclusive, uma de suas fraquezas, como se verá ao longo deste volume.

Em consonância com a natureza da própria Cátedra, este volume tem o propósito de estabelecer pontes entre a Universidade e a sociedade; entre a teoria e a prática; entre a experiência individual e o saber coletivo. Esperamos, portanto, que as falas aqui registradas sirvam de fonte, inspiração e ensinamento para pesquisadores, estudantes e interessados em cultura em geral.

Boa leitura.

---

PARTE I  
**RECEPÇÃO  
A RICARDO  
OHTAKE**

---

**PARA O RICARDO, COM AFETO E DÁDIVA<sup>1</sup>**

LILIA SCHWARCZ

Gostaria de dar início à minha fala de “recepção” agradecendo aos membros da mesa. Agradeço, primeiro, ao professor Marco Antônio Zago, reitor da Universidade de São Paulo (USP) e ao professor Vahan Agopyan, vice-reitor da USP.

Agradeço também aos membros do Instituto de Estudos Avançados (IEA), na figura de seu diretor, professor Paulo Saldiva, e do vice-diretor, professor Guilherme Ary Plonski, um velho amigo meu; ao coordenador da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciências, professor Martin Grossmann, e ao diretor da *Revista do IEA*, professor Alfredo Bosi.

Agradeço ainda a Roberto Setubal, presidente-executivo do Instituto Itaú, e ao diretor do Instituto Cultural, Eduardo Saron; ao primeiro ocupante desta Cátedra, o embaixador, filósofo e acadêmico Sérgio Paulo Rouanet, e também à professora Bárbara Freitag; e à minha amiga Maria Armanda do Nascimento Arruda, diretora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

Que momento mais feliz é este de encontrar meus amigos do Instituto Tomie Ohtake. Gostaria de agradecer, muito especialmente, se me permitem, a Ricardo Ohtake, pela grande honra que me deu ao me convidar para fazer esta sua “recepção”. Acreditem: a alegria e a dádiva são todas minhas. E não digo dádiva de maneira leviana.

<sup>1</sup> Discurso feito na posse do catedrático Ricardo Ohtake, ocorrida em 17 de março de 2017.

<sup>2</sup> Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo francês.

<sup>3</sup> Noção presente no trabalho de Marcel Mauss.

Foi Marcel Mauss<sup>2</sup> quem, nos idos de 1925, escreveu o mais magnífico e inspirador estudo sobre isso: *Ensaio sobre o dom*, também chamado de *Ensaio sobre a dádiva*. Dizia ele que as sociedades criam costumes que parecem, só teoricamente, livres. Esses costumes, na verdade, fazem parte da ordem do social e, como explicava o tio de Marcel Mauss, o sociólogo Émile Durkheim, a sociedade não é a soma dos indivíduos. É outra coisa, reforçava Mauss. E seu exemplo era, a um só tempo, o mais simples e o mais complexo: ele falava, justamente, do princípio da dádiva.

Quando ganhamos um presente, pensamos que ele é fruto da generosidade única daquele que resolveu nos brindar com sua dádiva. Mas, quando chega a ocasião certa, sabemos também que é preciso restituir a dádiva recebida. Se ganho um presente, sinto, imediatamente, que é preciso devolvê-lo de maneira igual ou até maior. E assim, se ganhei uma “recepção”, é hora de fazer jus a ela. Porque quero, mas também porque há algo de coercitivo na maneira como nos sentimos impelidos a retribuir. Coercitivo, cabe dizer, não tem um sentido forçosamente negativo; coercitivo pode, na verdade, resultar num ato positivo, no sentido de criar formas de troca e de comunicação. A dádiva funda, portanto, a troca. Pois dar é receber e é também retribuir.

Nós, ocidentais, costumamos nos enxergar como sendo muito complexos e elaborados, mas, na hora de transformar sentimentos como esses em conceitos, nos damos conta, de repente, de que nos faltam palavras. E quando faltam palavras é porque nos sobram problemas.

Aliás, esse é, de alguma maneira, meu caso aqui. Estou tentando caçar palavras com o objetivo de dar nome a uma sensação. Há, no entanto, povos que, sim, sabem o que fazer nessas ocasiões.

Para os maoris, por exemplo, o “hau”<sup>3</sup> seria, justamente, o “espírito da coisa dada”. Ou seja, tudo aquilo que vai em direção àquele que recebe um presente é como um sopro. Aquele que recebe o “hau”, por sua vez, sabe que há de retribuir.

É isso que acontece também com os trobriandeses da Polinésia. Por séculos, os trobriandeses trocaram braceletes e colares e fundaram a própria lógica da sua sociedade, que lutava contra o Estado, criando uma comunidade de iguais.<sup>4</sup> Assim, e me perdoem a repetição – necessária, vocês verão –, receber é dar, que é retribuir.

A partir dessas noções, pensei na nossa expressão: “dar uma recepção”. Nela, a despeito de não nos apercebermos, temos o movimento inteiro. “Dar uma recepção”. Eu vou dar e receber e, assim, retribuir. Mas fazemos mais. Quando “damos uma recepção”, criamos redes e fundamos afetos no sentido de estarmos para sempre afetados, enredados nessa dádiva. Com ela, trocamos muito mais do que bens materiais.

Até em nossa sociedade, tão mercantilizada, sabemos bem que quando damos ou recebemos um presente, estamos fazendo circular, para além da mercadoria, símbolos, afetos, conhecimentos, técnicas, rumores, sussurros, culturas, linguagens, *performances*. E, no caso que nos une aqui, arte, muita arte.

Ao ritualizar a dádiva, como estamos fazendo, construímos redes, selamos alianças e criamos contratos cuja lógica se revela no próprio ritual. Lembramos as várias amizades em uma amizade, das muitas alianças em uma só, dos pactos que o grupo forjou. Celebramos o brilho daqueles que queremos homenagear e, dessa maneira, trocamos afetos, “trocamos recepções”.

<sup>4</sup> O sistema adotado pelos habitantes das Ilhas Trobriand, o kula, é retratado no livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), de Bronislaw Malinowski.

Afinal, o dom do ritual é esse: enfeitiçar e fazer valer o sentido que de privado torna-se público. Se a dádiva é minha, ela há de ser de todos.

Ser convidada, aqui no IEA, para fazer a recepção do querido Ricardo Ohtake nesta Universidade, a minha Universidade – a USP –, é uma dádiva em todos os sentidos que o termo pode guardar. Pois posso, finalmente, retribuir o “hau” que tantas vezes recebi pelas mãos e pelo sopro do Ricardo Ohtake.

E devo, neste momento, declarar publicamente o que não há por que ficar na lógica do privado: estamos aqui, meus amigos, diante de um grande intelectual da cultura, de um acadêmico dos museus, das artes, em sentido amplo, e que sabe, como ninguém, que cultura é o que ela faz, assim como dádiva é o que produz, o que troca, o que ocasiona, o que se forma de maneira reflexiva.

Se me permitem, é chegada a hora de falar de tudo – ou quase tudo – “que sei sobre o Ricardo”, da dádiva que nos une aqui: a carreira única, porque original; brilhante, uma vez que ilumina tudo que passa; e visionária, pois faz provocar o futuro. Mas, para falar mais sobre isso, quero retomar a conversa sobre o “hau”. Começo por uma definição do próprio Ricardo sobre o que o afeta e sobre o que ele mesmo recepciona:

[A despeito das] diversas maneiras de aferir o sucesso de diferentes formas de arte, existe uma questão que as unifica: a transformação que sofre o espectador de arte diante de uma obra, peça, sinfonia, etc.; a emoção que faculta um novo conhecimento, uma nova sensibilidade e uma nova experiência.

E foi assim, atrás dessa “nova experiência”, dessa “transformação”, dessa dádiva que Ricardo construiu sua carreira. Foram muitas as viagens que ele empreendeu; foram inúmeros os museus que conheceu; foi amplo e singular o universo humano que lhe foi facultado experimentar. Sua formação humanística é dessas que nos

fazem falta nos dias de hoje; é a formação que não divide áreas de especialidade ou seleciona um campo para si.

Lendo o currículo de Ricardo, fica fácil notar como ele, que se formou pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, percorreu as trilhas da arquitetura, mas também das artes gráficas, da decoração, do urbanismo, do desenho, do teatro, da educação, do cinema, do mundo editorial, da dança, da fotografia e das artes plásticas, de uma forma geral.

Ricardo também não tem por costume separar arte de política: fazer arte é fazer política, assim como fazer política pode, se bem feita, ser uma arte. Foi, portanto, quase natural que, ao longo do percurso de Ricardo Ohtake, viesse a institucionalização.

Ele passou por algumas das principais instituições de São Paulo: o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), o Centro Cultural São Paulo (CCSP), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Cinemateca Brasileira, entre eles. Ricardo foi ainda secretário municipal do Verde e do Meio Ambiente e secretário de estado da Cultura, tendo, à frente dessa pasta, atuado na recuperação do Parque da Luz.

Por onde andou, Ricardo Ohtake inventou e distribuiu dádivas: fez exposições, algumas delas enormes, como a Mostra do Redescobrimiento, organizou festivais de cinema, mostras de documentários, patrocinou concertos, animou artistas, inspirou gerações, criou e desenhou incontáveis livros. Fez tudo isso e muito, mas muito mais, até que, bem no início do novo século, aterrissou no Instituto Tomie Ohtake.

O Instituto Tomie Ohtake foi inaugurado em novembro de 2001, no dia em que Tomie Ohtake, sua mãe, completava 91 anos de idade, em plena atividade artística. A novidade foi recebida com grande entusiasmo pelo público paulistano e não demorou para que a nova instituição provasse o mais difícil: que tinha vindo para ficar.

Instalado no formidável edifício criado por Ruy Ohtake, que sempre esteve ao lado do irmão e com ele dividiu espaços e projetos, o

Instituto tornou-se um marco arquitetônico do pedaço da cidade que hoje chamam de Baixo Pinheiros. Nesses quase vinte anos, a instituição firmou-se por seu arrojo, sua qualidade e sua capacidade de intervenção e diálogo com a sociedade brasileira.

Até hoje, foram realizadas aproximadamente 250 mostras no seu espaço – o que dá uma média de quase 17 por ano –, além daquelas realizadas em outros locais do estado, do país e do exterior. Somando-se tudo, ultrapassa-se o assombroso número de trezentas exposições.

Para dar conta da empreitada, Ricardo juntou uma equipe de fazer inveja – no bom e único sentido do termo. Todos eles são grandes distribuidores de dádivas.

Agnaldo Farias, professor da FAU-USP, foi o primeiro curador do Instituto. Acredito, com sinceridade, que ele é quem deveria estar fazendo essa “recepção”, pois, bem sei, ambos são basicamente irmãos. Aliás, “gêmeos”, apesar de não parecer. São irmãos desses que ganhamos na vida, por eleição e seleção.

Paulo Miyada, que foi formado por Agnaldo, é o atual curador chefe do Instituto e coordena o Núcleo de Pesquisa e Curadoria, constituído por um grupo de jovens, futuros curadores, críticos e filósofos da arte. Ricardo sabe que investir no presente é essencial, mas projetar o futuro é vital. Paulo Miyada também faz parte dessa ciranda de parentescos por eleição, da qual Ricardo vai se cercando e pela qual vai sendo cercado.

Aliás, se tenho alguma vantagem aqui é porque nós, antropólogos, somos bons para reconhecer sistemas de parentesco. Não só aqueles por descendência, mas, sobretudo, aqueles que se dão por aliança.

Falando em parentesco e alianças afetivas e amorosas, não posso deixar de lembrar a divulgação, pela mídia, que, podem acreditar, explica parte do grande sucesso do Instituto. A comunicação é dirigida por Marcy Junqueira, que adiciona uma simpatia e um charme todo especial ao Instituto. Além de ser a inspiração maior, a musa de Ricardo, ela é a nossa musa.

Vale a pena também dizer que o Instituto Tomie Ohtake é das pouquíssimas entidades sem fins lucrativos que não dependem de empresas específicas ou de estatais.

Dessa maneira, procurar por novas avenidas, bem como cuidar da difícil e espinhosa área de produção, é tarefa essencial. Vitoria Arruda, a quem cabe tal tarefa, resolve tudo de maneira ágil, animada e inteligente. Já Felipe Arruda coordena o núcleo de Cultura e Participação, cuja vocação é, sobretudo, inclusiva e plural. Há muitos outros nomes a lembrar, como Roberto Souza Leão e Ivan Lourenço, além daqueles que fizeram história no Instituto e hoje não mais lá estão, como Paula Signorelli e Stela Barbieri. Os nomes são tantos, e tão importantes, cada um à sua maneira, que vou falhar se quiser mencioná-los todos.

Mas o certo é que, no Instituto, todos os lugares levam não exatamente a Roma, mas a Ricardo Ohtake que, com sua presença ao mesmo tempo forte e definitiva, mas sempre suave, ocupa, ainda que sem se impor, todos os espaços.

São dele os olhos que enxergam tantas saídas, os ouvidos que não deixam de dar guarida a qualquer iniciativa e a transpiração que faz o Instituto suar e o coração bater mais forte. Por isso, permitam que eu comece a realizar uma operação de pouso nesse meu “discurso de recepção”, fazendo de uma conversa privada uma história pública.

Conheci Ricardo, penso eu, por meio de um amigo comum e querido, já citado aqui: Agnaldo Farias. Nem sei direito como aconteceu. Sei apenas que, certo dia, cheguei junto a Ricardo e propus uma exposição: *Uma história do Brasil contada por meio da fotografia* (2012), que eu realizaria com Boris Kossoy, aliás, mais um professor desta casa.

A resposta do Ricardo, depois de ouvir tudo com muita atenção; inquirir com seu olhar; e praticar aqueles seus minutos de silêncio reflexivo, foi dizer algo do tipo: “Se você é louca para propor, eu sou maluco para aceitar”.

A ideia foi aceita com tal rapidez que nem eu mesma me dei conta. Ricardo, com aquele seu jeito generoso e sua capacidade de escuta que faz qualquer um se achar inteligente – e ficar até convencido disso, vejam só! –, trocou o incerto pelo certo, e fez de seis meia dúzia (e meia). Pois Ricardo é assim. Uma dádiva ambulante. Ele ouve, devolve e cria junto.

Princípio da dádiva e princípio ativo, logo passei a trabalhar com Ricardo. Ao lado dele, fiz daquela vez (e todas as outras vezes), legendas imensas. Ricardo Ohtake leu todas. Dei algumas aulas para informar (dizia ele que era para isso) os monitores. Ricardo não perdeu uma. Por causa das minhas terríveis legendas (sempre elas) formavam-se filas imensas. Ricardo seguia todas.

Mas meu maior desafio no Instituto ainda estava por vir. Certo dia, Adriano Pedrosa e eu tomamos coragem e combinamos uma conversa com Ricardo. Marcamos no seu escritório, em meio àquele amontoado de livros que inundam sua sala de trabalho, dando um charme todo especial ao lugar, e cuja organização só ele conhece. Preciso confessar, publicamente, que nem tínhamos exatamente um projeto. Sobrava, é certo, muita pretensão da nossa parte. Fal-tava, quem sabe, certeza.

Mas Ricardo acreditou tanto, que deu concretude a um projeto que mais parecia um sonho de papel, tinta, cor e brasilidade. E nasceu assim a exposição *Histórias mestiças* (2014), da qual fui curadora ao lado de Adriano.

Ricardo fez mais ainda: abriu o museu para todo tipo de experimentação; até mesmo fez dele, numa madrugada, uma grande floresta. E... mais uma vez assistiu a todas as aulas que demos, participou animado de todas as visitas que realizamos e, no último minuto da exposição, na hora de fechar, quando Adriano e eu achávamos que estávamos só nós dois por lá, lamentando o final da empreitada, vimos Ricardo chegando, de mansinho, e dividindo a mesma sensação: as saudades que ficam quando uma mostra acaba. Não há ninguém como ele para vibrar, torcer e participar. Sempre junto.

E, nesse mesmo ano, só para não me permitir esquecer e achar que tudo era sonho – como se fosse um sapatinho de cristal da Cinderela –, lembro que até ganhamos nosso Prêmio Jabuti com o livro que fizemos juntos, sobre a exposição. O catálogo de *Histórias mestiças* guarda o cheiro, o tom, a pulsação e a batida de uma troca profissional que, na base de Ricardo Ohtake, só pode ser uma relação fraterna e cheia de afeto. Diz acertadamente a antropóloga Jeanne Favret-Saada que o “afeto” carrega um sentido transformador.

Além do mais, antropóloga e historiadora que sou, sei que quando voltamos para o passado, como fizemos em *Histórias mestiças*, retornamos no tempo e no espaço, mas isso não significa que queiramos de fato virar outros. Porque a verdadeira relação se faz com a diferença, com a alteridade, com a mudança, com o afeto. “Estar afetado” é, portanto, se ver alterado pela verdade dos outros, por suas filosofias e por seus ideais.

Pois bem: ninguém que passa por perto do Ricardo pode se dar ao luxo de não sair profundamente “afetado” por ele, por suas histórias, seu sorriso, sua generosidade e seu silêncio que é tão ruidoso. É por isso que essas minhas histórias, mesmo sendo muito minhas, são, tenho certeza, de todos aqui; em sendo privadas, são absolutamente públicas.

Só fiz essa “recepção”, é forçoso confessar – não que todos aqui já não tenham percebido –, para retribuir a dádiva que recebi.

Saúdo assim a USP, por ter percebido como Ricardo Ohtake é um acadêmico nato, na sua sublime função de multiplicador cultural e, assim, um grande distribuidor de dádivas. Ricardo é um intelectual adepto da diversidade, da pluralidade e da igualdade, nesse nosso país tão desigual.

Conforme expliquei antes, para os maoris, o “hau” é o nome certo para o espírito da coisa dada. Ele é, dizem eles, o vento que sopra, o “hau” que fica em nós, pois, por onde passa, estaciona. No entanto, eu mesma, uma mera cientista social, sinto que, novamente, faltam

palavras para encerrar esta “recepção”. Mas, se não somos maoris, temos os poetas que, como diz Carlos Drummond de Andrade na “Canção amiga”, fazem “acordar os homens e adormecer as crianças”. Nada como fazer adormecer. Mas acordar também.

Arrisco afirmar que Ricardo é como o “hau”, que é levado pelo vento. E o vento, ah!, esse nós conhecemos. Conforme poetava Guimarães Rosa, “Mar não tem desenho / o vento não deixa”. Ou como canta o haikai de Paulo Leminski, “Cortinas de seda / o vento entra / sem pedir licença”.

Vou parar de ameaçar encerrar e procurar pôr um ponto final. Por sinal, de tanto tentar terminar e colocar um ponto final neste discurso, acabei transformando os pontos em reticências...

Enfim... Esta é a nossa recepção para você, Ricardo. Que você se sinta, como o vento que sopra, muito bem vindo à USP. E fique sabendo que quem “recebe essa recepção” somos todos nós. Muito obrigada.

---

# 1 UMA VIDA NA CULTURA RICARDO OHTAKE

---

## INTRODUÇÃO

Em 2016, o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) criou, com o Instituto Itaú Cultural, a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, e convidou, para ocupar a primeira Cátedra, o filósofo Sérgio Paulo Rouanet, um dos grandes pensadores brasileiros. E, para meu espanto, me honraram com o convite para ser o segundo ocupante. O convite me pegou de surpresa. Sequer fui professor de nível inicial e me chamam para ser um professor no mais alto patamar? Mas logo me explicaram: o que queriam é que eu partilhasse a experiência que tive como dirigente cultural ao longo dos últimos cinquenta anos. Lisonjeado, aceitei a incumbência.<sup>1</sup>

Aceitar esse convite também significou, em alguma medida, refazer um antigo elo: foi na Universidade de São Paulo que, há meio século, estudei e me formei. Eu era fanático pela minha faculdade, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), que, sob a liderança de Vilanova Artigas, era modelo para o mundo, ou melhor, para o Terceiro Mundo, de ensino de arquitetura.

Minha emoção, ao voltar à USP, se deveu também ao fato de eu ter sido convidado, em 1970, pela Sequência de Comunicação Visual do Departamento de Projetos da FAU, a apresentar meu currículo, ao lado de outras seis pessoas,

<sup>1</sup> O discurso de posse de Ricardo Ohtake está disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/documentos/discurso-ricardo-ohtake>>.

para ocupar uma vaga de professor. Fui o escolhido. Mas, quando o processo chegou à direção do Departamento, meu nome, por questões políticas internas, foi recusado.

Um ano depois, surgiram outras duas vagas e, novamente, me convidaram para fazer parte do processo de seleção e me escolheram. Dessa vez, fui referendado pelo Departamento, mas não pelo Conselho Departamental. Dois anos depois, novo convite para apresentar o currículo. Passei então pelo crivo do Departamento e do Conselho Departamental. No entanto, chegando à reitoria, provavelmente por ordem do general de plantão, meu nome foi vetado – dessa vez por questões políticas externas à Universidade. Apesar de, à altura, eu não ter tido conhecimento de qualquer papel oficializando ou recusando o convite, 46 anos depois foi descoberto, num depósito da reitoria, um documento que determinava a recusa pelo então reitor, Marques de Paiva.

Assumir esta Cátedra significou, portanto, um reencontro com a Universidade que me formou, mas que também, na sequência, me rejeitou. Graças ao IEA, que sequer existia na minha época de estudante, voltei à USP sem constrangimentos e dentro de um projeto importante.

Minha gestão na Cátedra foi constituída de uma série de palestras e mesas com artistas, críticos, dirigentes e intelectuais que fizeram parte do trabalho cultural de São Paulo desde o pós-guerra até a atualidade. Esse conjunto de vozes e olhares nos oferece diferentes visões a respeito das instituições e dos dirigentes que realizaram um trabalho artístico e cultural que, efetivamente, chegou ao público. Um dos fios condutores das palestras foi uma pergunta tão simples quanto fundamental: como se concretizam as ideias?

A Cátedra teve como inspiração inicial o trabalho de Mário de Andrade (1893-1945), que foi quem organizou, nos anos 1930, nosso primeiro setor de cultura, o Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, que viria a se tornar, posteriormente, a Secretaria Municipal de Cultura.

Mário desenvolvera um trabalho sistemático no qual cultura, saúde e esporte conviviam de forma orgânica, complementando a educação primária. As crianças ficavam nos grupos escolares num período e, no outro, iam aos parques infantis. As crianças que iam e vinham pelas ruas com seus calções azuis, camisetas brancas, tênis ou keds brancos ou pretos, meias brancas e sacolas vermelhas eram uma marca da presença do poder público nesse programa pedagógico que incluía grupo e parquinho.

Partindo de Mário de Andrade, chegamos à fundação dos museus, da Bienal e de várias outras instituições criadas entre os anos 1950 e 1990. O relato dessa história coube, principalmente, aos dirigentes e criadores culturais atuantes. Foi uma proposta ambiciosa, levando-se em conta o tempo de que dispúnhamos, mas acredito que tenha servido de modelo e que esse trabalho pode ter seguimento, contemplando outras instituições e modalidades artísticas.

A Cátedra teve, ao todo, vinte encontros, realizados entre agosto e dezembro de 2017, em locais pelos quais transitei ao longo da minha trajetória ou que eu e Martin Grossmann, que é o idealizador, estruturador e coordenador da Cátedra, consideramos importantes: Centro Cultural São Paulo (CCSP), Cinemateca Brasileira, Bienal de São Paulo, Museu Afro Brasil, Itaú Cultural, Museu de Arte Contemporânea, Pinacoteca e Casa do Povo, além da própria sede do IEA-USP.

Este texto, que serve de preâmbulo ao material extraído da Cátedra propriamente dita, tem o intuito de refazer meu percurso desde o pós-guerra até a atualidade, e, por meio dele, jogar algumas luzes sobre o nosso próprio fazer cultural. Esse foi um período no qual a questão cultural passou por um grande avanço; ele marcou, de certa forma, o desenvolvimento de instituições brasileiras e, sobretudo, paulistas. Mais do que um texto teórico ou um inventário de feitos, as páginas que se seguem são um relato memorialístico. Apesar de eu ter buscado certa organização cronológica e temática, foi inevitável o vaivém no tempo e nos fatos. É que

o pensamento e a memória – como, de resto, nossa trajetória pela vida – não se constroem em linha reta.

Além de tratar de questões diretamente ligadas ao exercício da atividade cultural, o texto comporta aspectos pessoais. Foi, afinal de contas, a vida que tive que me colocou nesse caminho que é também, ainda que com bifurcações aqui e ali, o caminho da cultura brasileira.

### UMA INFÂNCIA LIVRE

A São Paulo na qual cresci era um lugar onde todos podiam brincar à vontade na rua. Nasci e morei no bairro da Mooca, região industrial da zona leste onde havia grandes fábricas, como a Byington (que produzia discos) e a W. M. Jackson (gráfica e editora, responsável pela enciclopédia *Tesouros da juventude*).

Ali viviam os empregados dessas companhias, muitos de origem italiana. Com os filhos dessas famílias, eu, quando menino, joguei pelada, basquete (a cesta era uma faixa no poste de iluminação), baseball (com qualquer número de jogadores e bases marcadas por carvão) e taco; empinei pipa; brinquei de carinho de rolimã; e andei de bicicleta e de patins. Tínhamos uma infância livre, e eu gostava de inventar jogos de rua e adaptar outros para o local de brincadeiras das crianças.

Uma memória forte dessa época é a do curso de natação que, durante as férias, eu fazia com o professor Kan-Ichi Sato<sup>2</sup> na piscina do

<sup>2</sup> Lendário professor de natação de São Paulo, Kan-Ichi Sato nasceu no Japão e imigrou para o Brasil na década de 1920. Foi pioneiro no ensino do esporte na cidade. (N.E.)

<sup>3</sup> Guerra entre Japão e China ocorrida entre 1941 e 1945. (N.E.)

Colégio Rio Branco, onde é hoje o Sesc Consolação. Era tão forte o espírito esportivo inculcado por Sato na turma que cheguei, depois, a ser militante de natação do Clube Pinheiros, tendo participado de competições em piscina e de travessias. No curso do Sato, eu era, com algumas outras pessoas, quem organizava as competições nos dias de festas.

Durante minha adolescência, passava tardes assistindo a campeonatos de natação, atletismo e outros esportes. No atletismo, vi Adhemar Ferreira da Silva batendo o recorde mundial de salto triplo, um ano antes de ele ser campeão nas Olimpíadas de Helsinki, e sabia a marca de todos os seis saltos dele nesses jogos. No baseball, torcia pelo Relâmpago, um time que, para minha alegria, venceu o campeonato – que acompanhei inteirinho – e conseguiu passar da Segunda para a Primeira Divisão da cidade. Outra atividade que marcou minha infância foi a de escoteiro. Participei de acampamentos, jogos, excursões, viagens nacionais e internacionais e fiz um dos meus vários jornais mimeografados.

Nasci no dia 24 de outubro de 1942. Meu irmão, Ruy Ohtake, tinha nascido cinco anos antes. Meus pais, japoneses, se casaram aqui no Brasil. Meu pai, Ushio Ohtake, estudou Agronomia, em Tóquio – cidade na qual sempre viveu enquanto esteve no Japão –, já pensando em trabalhar no Brasil, lugar onde sonhava viver. Ele chegou a São Paulo em 1934. Minha mãe, Tomie Ohtake, veio passar alguns meses em São Paulo para visitar um irmão que morava na cidade. Não pôde, porém, voltar a Kyoto porque estourou a Guerra do Pacífico.<sup>3</sup> Foi assim que conheceu meu pai.

Eles se casaram em 1936. O fato de terem formado uma família e decidido viver aqui fez com que adotassem os costumes do novo país. Isso significava, para eles, que não viveríamos em bairros com japoneses, comeríamos comida brasileira, falaríamos português e seríamos católicos. Essa última decisão fez com que, ao iniciar os estudos, eu fosse mandado para o Instituto Salesiano São Francisco, que todos chamavam de Dom Bosco. Estudar em um colégio de

padres era algo que, à época, podia ser praticamente o inferno.

Fiquei no Dom Bosco de 1948 a 1952. Após ser aprovado no exame de admissão, me mudei para o Ginásio do Estado da Capital, depois chamado Colégio Estadual Presidente Roosevelt,<sup>4</sup> no Parque Dom Pedro II, onde passei a ter uma atividade extracurricular mais sistemática e rica.

O Colégio, onde estudei de 1954 a 1963, era um estabelecimento público primoroso, com professores que sabiam preparar os alunos para a vida e para os vestibulares. Por ser uma escola de prestígio, recebia gente de bairros e origens distintos. Não foram poucos os alunos que se tornaram ilustres. Entre eles, recorro a escritora e dramaturga Maria Adelaide Amaral; a geneticista Mayana Eden Zatz; o advogado Belisário dos Santos Júnior; executivos de grandes empresas, como o presidente da Souza Cruz, Antonio Monteiro de Castro Filho, o vice-presidente do Itaú, Antonio Matias; o reitor da Universidade Federal do ABC, Hélio Waldman, o diretor da Faculdade de Direito da USP, Antonio Magalhães Gomes Filho; os folclóricos Olavo de Carvalho que, na época, era do Partidão, e um outro que era da Tradição, Família e Propriedade (TFPP); e ainda Antonio Fernando Bueno Marcelo e Alfredo Tsukumo, que participaram da luta armada contra a ditadura e foram presos e torturados. Isso sem falar, é claro, em muitos outros que não se tornaram famosos, mas foram excelentes profissionais e figuras humanas exemplares.

<sup>4</sup> Fundada em 1894, a Escola Estadual São Paulo é o mais antigo colégio público do Estado. Teve, desde a fundação, diferentes nomes: Ginásio do Estado da Capital, Colégio Estadual Presidente Roosevelt, Colégio Estadual de São Paulo e, hoje, Escola Estadual de São Paulo.

Peguei, no Ensino Médio, o final de um período no qual a escola pública era, no geral, muito rígida. Além de exigirem que o aluno cumprisse suas obrigações, as escolas seguiam estritamente o currículo, sem abertura para a vida e para arte. No Colégio não era assim. Ele sempre foi aberto para aquilo que extrapolava o currículo. Mas, até hoje, não sei se isso se devia à escola mesmo ou ao corpo discente e alguns professores.

Embora os colégios fossem rígidos na disciplina, a cidade era extremamente livre. Cursei o então chamado Científico à noite e guardo com clareza a lembrança de, ao fim da aula, às 23h05, pararmos no Café Moka, na Praça da Sé, onde ficávamos conversando até meia-noite. E então eu caminhava rumo à Praça Clóvis Beviláqua para pegar o ônibus 28, Vila Bertioga, e seguir para casa.

Tínhamos, na escola, uma convivência intensa, que ia abrindo para a gente várias janelas para o mundo. O grêmio da escola, regido por um sistema parlamentar de representação, era muito ativo e cheguei a presidi-lo. Fiz parte ainda da União Paulista dos Estudantes Secundaristas (Upes) e ajudei professores associados da Associação dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo (Apeoesp) a pichar ruas e colar cartazes.

Uma das minhas atividades prediletas, nessa época, era editar jornaizinhos. Foram vários – impressos ou em forma de mural. Lembro-me, até hoje, da falta de sutileza do nome de um deles: *Escarlate*. A verdade é que, na prática da política, eu acabava sempre puxando tudo para o lado da cultura.

Muitos dos meus amigos da escola gostavam de cinema e de teatro. Gostávamos também de música. Mas, no meu caso, é preciso dizer que a relação com a cultura e a arte teve também um forte componente familiar.

**CULTURA EM FAMÍLIA**

Minha mãe começou a pintar em 1952, trabalhando de forma precária em nossa casa geminada na Mooca, nos locais improvisados na sala de jantar e, mais tarde, na sala de visitas. Já nessa época, ela frequentava exposições e recebia gente em casa, algo que me permitiu, desde muito cedo, ir conhecendo o ambiente artístico da cidade e descobrindo o que acontecia com a arte em outros lugares, sobretudo por meio das revistas de arte, que ela começou a assinar na década de 1950 e não parou até a morte.

Ruy Ohtake, por sua vez, era o irmão que estava cinco anos à minha frente nos estudos. Frequentamos as mesmas escolas e a mesma faculdade e eu acompanhava o que ele fazia na escola, via seus livros e publicações, ia visitar obras de arquitetura com ele e, juntos, assistimos a várias manifestações artísticas e políticas. Via nele um modelo para iniciativas e empreendimentos, pequenos e grandes. Seguimos assim pela vida toda, até a realização do Instituto Tomie Ohtake, uma criação de Ruy e dos fundadores e diretores do Laboratório Aché, nossos amigos.

Apesar dessa grande proximidade, antes mesmo dos 15 anos, comecei a trilhar um caminho próprio, a partir da leitura de jornais diários e revistas semanais; jornais e revistas de esquerda; publicações políticas, mas também econômicas e culturais. Eu lia *O Semanário*, *Novos Rumos*, *Paratodos*, *Revista Brasiliense*, *Revista da Paz e do Socialismo* e várias outras, além de publicações como as do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e os livros editados, em especial, pela Editorial Vitória, ligada ao Partido Comunista Brasileiro, e pela Editora Brasiliense.

Nesse período, também me dedicava às leituras de literatura brasileira. Comecei pelos autores românticos e realistas e, depois, entrei nos modernos. Li várias obras de autores como Jorge Amado, Machado de Assis, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Os livros de Oswald de

Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector quase não existiam – e os livros de literatura estrangeira eram poucos.

Minha educação musical, auditiva, se deu a partir dos anos 1950 com música serial, mas também de compositores radicais e, claro, barrocos, românticos e até modernos. Quem me levava aos concertos, na minha infância, era meu pai. Os primeiros concertos que frequentei sozinho foram aqueles feitos no auditório do Grêmio Béla Bartók, que era presidido por José Luiz Paes Nunes, nos Seminários Livres de Música da Pró-Arte, dirigidos pelo professor Hans-Joachim Koellreutter, no Teatro Municipal e no Cultura Artística. No Municipal, além de ver concertos, assisti também a espetáculos de balé e artes cênicas.

Outra área da cultura na qual muito me envolvi foram as artes gráficas. Não foram poucos os projetos dos quais participei bem antes de entrar na faculdade. Fiz desenhos de convites de atividades de clubes, exposições, eventos do colégio, cursinho de amigos, ciclos de conferências, flâmulas, cartazes e jornais.

Apesar de não ter uma sistemática de trabalho, eu me esforçava ao máximo na execução e tinha um estilo – era geométrico, mas sem os arroubos concretistas. Quem estava bem próximo de mim nessa época era o artista neoconcreto Willys de Castro. Como queria acompanhar a trajetória de minha mãe, ele estava sempre em casa. Foi, aliás, com Willys, Hércules Barsotti, minha mãe e o mestre Mario Pedrosa que vi a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, em São Paulo, em 1959. Essa exposição é detalhada, neste volume, a partir da fala de João Bandeira.

Fui muito influenciado pelo concretismo e acho, inclusive, que o modernismo adotou muita coisa do concretismo. O concretismo é uma arte geométrica, o que significa que é uma arte que, naquele momento, não estávamos acostumados a ver. De repente, começamos a ver algo que não era figurativo e que diferia também do que estava surgindo em outros países da América Latina. Aqui essa arte era mais limpa, mais radical. Isso me agradava porque confrontava o barroco.

Num período subsequente, vieram as artes que mostravam o Brasil mais profundo, da pequena classe média, do proletariado, que então se expandia, e dos pobres. Era uma arte que apresentava uma brasilidade na linguagem e, principalmente, uma visão aguda de uma sociedade bastante desigual e ainda muito desorganizada. Embora, antes, a crítica social já estivesse presente em Lasar Segall, Candido Portinari, Di Cavalcanti, nos gravadores gaúchos e artistas do Nordeste, foi a partir dos anos 1950 que essa postura se disseminou.

Foi essa também a época do Cinema Novo, do Teatro de Arena, da Bossa Nova, da Arquitetura Paulista Brutalista, da Universidade de Brasília e de muitas e marcantes expressões surgidas nos meios intelectuais e universitários que carregavam em si o desejo de estabelecer novas linguagens artísticas.

Essas manifestações, vindas de diferentes regiões, eram marcadas pelo desejo e pela necessidade de construção de um país. Isso implicava a proteção das nossas riquezas, a industrialização, a criação de uma cultura brasileira e a integração das várias camadas da população, diminuindo a grande diferença existente entre elas e dando posse e voz àqueles que pouco tinham.

O teatro, nesse momento, a partir da adesão a uma nova linguagem, passava a entrar em contato com novas plateias, por vezes em lugares nos quais não havia sequer teatro. O teatro, aqui e fora, era sacudido por novas formas de organização; havia novos protagonistas – tanto diretores e atores quanto personagens –, havia uma nova relação entre palco e plateia, com peças encenadas ao ar livre, e havia temas contemporâneos e politizados.

Foi nessa fase, mais especificamente em 1959, que aconteceu o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena para estudantes secundaristas, que dava prosseguimento àquele feito para os adultos, ambos sob direção de Augusto Boal. Os seminários eram artisticamente potentes, refletindo toda a nova dramaturgia nacional – com peças de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de

Assis, Benedito Ruy Barbosa, do próprio Boal e outros – e influíam na consciência crítica e estética do país e da juventude.

Participei do Seminário com amigos do meu colégio e com jovens de outras escolas. Éramos, ao todo, uns quinze ou vinte. Na primeira semana, Boal discutiu algumas questões sobre dramaturgia e propôs as três leis que, mais tarde, descobri serem as leis da dialética: tese, antítese e síntese. Ao nos introduzir ao marxismo no teatro, ele nos abriu as portas para um excepcional conhecimento da realidade. A partir da segunda semana, Boal passou a conversar conosco sobre as novas formas de teatro, que tinham potencialidade para a luta política e que se espalhavam pelo mundo.

Durante o Seminário, nós, estudantes, tivemos a ideia para uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, sobre a luta camponesa contra os ataques dos latifundiários na frente agrícola do estado de São Paulo. Conforme eram tirados de suas terras, empurrados pelos fazendeiros, os camponeses iam avançando oeste adentro, rumo às barrancas do Rio Paraná. Chegando às margens do rio, os trabalhadores se vêm impedidos de avançar e entram em confronto direto com os capangas. Em fuga, os camponeses se dispersam pelo estado. O líder Jofre Correa Neto parte para São Paulo. Chegando à cidade, narra a dura realidade do campo para o pessoal do Teatro de Arena – inclusive para nós, estudantes.

Esse relato acabou servindo de base à peça que idealizamos. Como nós, estudantes, não sabíamos escrever para teatro, Boal chamou uma equipe de cinco pessoas – os atores Flavio Migliaccio e Nelson Xavier entre eles – para transformar nossa ideia em peça. Em cinco dias, o texto estava pronto. Ele foi encenado uma única vez, em 1962, num congresso camponês, sob a direção de Chico de Assis e atores do Arena e do Oficina. Segundo Chico, essa foi a única vez em que os dois grupos trabalharam juntos.

Essa história retornaria à minha memória, recoberta pela páti-na do tempo, quando, em 1993, fui, como secretário de estado da Cultura, inaugurar o novo Teatro Oficina. A execução do projeto,

assinado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, se arrastou por mais de dez anos e, ao chegar à secretaria, consegui destinar o dinheiro para finalizá-lo – faltava pouco.

No dia da inauguração, houve um grande ritual. Zé Celso Martinez Corrêa pôs uma coroa de oliveiras em mim e, no discurso, rememorei que a última vez em que tinha estado no Oficina tinha sido para ver Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, em 1960. Contei que, naquela época, eu era do Teatro de Arena, e então, me perguntei: “Por que o Oficina tem quarenta anos e o Arena acabou?”. Porque o Arena tratava das questões do aqui e agora. Falava da reforma agrária, da pobreza, dos cangaceiros, e foi aniquilado. O Oficina se relacionava com o transcendental e, por isso, mesmo que encenasse uma peça russa, a realidade soava mais distante. E assim o Oficina resistiu.

A cultura, desde sempre, incomoda e está, de alguma maneira, sob risco. Mas ela, ao mesmo tempo, não poucas vezes, resiste. E essa resistência é sua força motriz. Isso vale para o artista, em primeiro lugar, mas fui entendendo, com o passar dos anos, que isso vale também para as instituições.

## **A EXPANSÃO DO MUNDO**

Se parte da minha formação cultural veio de dentro da própria família, parte se deu bem longe dela. Muito cedo, viajei sozinho. E vi um mundo enorme se abrir à frente dos meus olhos.

Fiz minha primeira viagem internacional aos 14 anos. Meu destino inicial foi o Jamboree, acampamento mundial de escoteiros localizado na Inglaterra, mas fiquei, ao todo, oito meses na Europa, quatro dos quais em Londres. Na capital inglesa, vivi numa casa de família, tomando *English tea* todas as tardes, comendo as refeições ainda de regime de guerra – apesar de já terem se passado então doze anos do fim da Segunda Guerra Mundial – e convivendo com o educado, porém briguento, povo britânico.

A memória me devolve ainda hoje, bem vivas, as lembranças de eu tráfegando pelas ruas naqueles sensacionais ônibus de dois andares e no *underground* profundo e barulhento; comendo chocolates de qualidade; encontrando escoteiros, mas participando de poucas atividades de escotismo; assistindo a jogos de futebol do então mediano Chelsea; cruzando com aquela juventude rebelde de onde saíam os roqueiros, os Beatles e os hooligans; visitando monumentos como a Torre de Londres, a Abadia de Westminster, os Kew Gardens, a National Gallery, o British Museum, a Tate, a National Portrait Gallery. Tudo isso era, naquele momento, assombroso.

Era também espantoso o patrimônio histórico de Paris, como o Palácio de Versailles, a Catedral de Nôtre Dame, o Sacré Coeur, a fantástica Torre Eiffel, o Louvre com toda a história da arte ali presente e com todos os museus nele contidos (Jeu de Paume, Orangerie, Musée des Arts Décoratifs), a ilha de St. Louis e o fantástico Museu do Homem. Esse último, então recém-aberto, muito me impressionou com as artes dos indígenas e dos artistas populares; e descobri, à altura, seu criador, Paul Rivet, que já trabalhara no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Em Paris, fui ainda visitar galerias na companhia do pintor Flavio-Shiró, incluindo a Galerie Arnaud, que tinha trabalhos de Shiró.

Em Madri, estive no Museu do Prado e na Plaza Mayor. Em Lisboa, passei pelo Mosteiro dos Jerônimos, pela Torre de Belém, fui de bonde à Baixa, conheci o Chiado antes do incêndio, estive em Cascais e em Sintra e pisei pela primeira vez em monumentos medievais, palácios reais e catedrais. Munique, Roma, Viena, Salzburgo, Amsterdã e Veneza também estiveram incluídas nessa minha primeira estada na Europa.

Foi em Amsterdã que conheci o primeiro museu com cara de século xx: o Stedelijk Museum, com largos salões e corredores, luz natural adentrando vários espaços, bar e restaurante, biblioteca aberta a consultas. Tudo era respirável. E, sobretudo, o que havia ali

era do século xx. Além da coleção permanente, o Museu tinha mostras temporárias de artistas contemporâneos. Lembro-me de ter visto, no tempo em que estive lá, Hans Hartung, Jean Dubuffet, Serge Poliakoff, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Lee Bontecou – todos artistas do pós-guerra –, além de lindos cartazes de atividades e exposições do museu desenhados pelo próprio diretor, o designer gráfico Willem Sandberg.

Apesar de, nessas andanças, ter conhecido obras de arte antigas, anteriores aos impressionistas, como a renascentista *Monalisa*, foi com as obras da época moderna que me encantei em especial. Fiquei muito emocionado, por exemplo, vendo Mondrian e suas linhas geométricas feitas à mão livre, imprecisas quando vistas de perto.

Tratou-se, enfim, de uma viagem de experiências, de concretização de coisas até então só vistas em fotos, livros e revistas. E tudo isso foi vivenciado em meio a paisagens riquíssimas, algumas das quais guardando ainda sinais da Segunda Guerra Mundial e muitas delas refeitas, seja com seus desenhos medievais nos centros históricos, seja com seus perfis barrocos, principalmente nos países protestantes ou edificações neoclássicas. Era essa, pelo menos, minha visão ao andar pelas cidades alemãs do vale do Reno e da Baviera; por Salzburgo e Viena; por Veneza, Florença e Roma; por Lyon e Dijon; por Zurich, Genebra, Lausanne, Interlaken; por Edimburgo, Sheffield, York, Birmingham; por Madri, Salamanca, San Sebastian; por Lisboa e Coimbra. Eu tinha 14 anos e um mundo abriu-se para mim. Um mundo de cidades, de culturas e de uma grande diversidade de visões formais da pintura.

## A DESCOBERTA DO BRASIL

Depois dessa longa temporada europeia, eu passaria, até o final da faculdade, a viajar apenas pelo Brasil.

No Rio de Janeiro, conheci o belo Museu de Arte Moderna (MAM), de Afonso Eduardo Reidy, onde encontrei Carmen Portinho, sua

diretora, que foi mulher de Reidy, grande colaboradora do projeto do MAM. Foi pelas mãos de Carmen que conheci o museu e me impressionei com o espaço do térreo totalmente vazado, parcialmente fechado com vidro, voltado para a vista deslumbrante da Baía da Guanabara e do Pão de Açúcar. O modernismo, tema do museu, se deixa antever na própria arquitetura do espaço.

Também no Rio, descobri o Museu Nacional de Belas Artes, o museu de arte número 1 do país. Ali está abrigada toda a história da arte brasileira, com obras magníficas do período acadêmico, pré-modernista, modernista e um pouco do contemporâneo. No início do século xx havia sido construído, em plena Avenida Rio Branco, o Belas Artes, do lado da Biblioteca Nacional e em frente ao Teatro Municipal. Constituiu-se assim, naquele espaço hoje destinado apenas a pedestres, um forte conjunto cultural.

No Rio, minha lacuna foi, e continua sendo, o Museu Histórico Nacional, que possui um importante acervo visitado assiduamente por cientistas. É uma vergonha, mas, confesso, nunca lá havia entrado para conhecê-lo com cuidado, até que, em 2018, esse patrimônio foi vitimado por um incêndio de grandes proporções.

Para Salvador, fui em uma viagem no ônibus da FAU com os colegas da faculdade. Lá visitamos o Museu de Arte Sacra, organizado por Dom Clemente da Silva Nigro, e uma série de igrejas, como Sé, São Francisco, Bonfim e Penha, com sua arquitetura barroca e suas peças e pinturas religiosas, tudo dentro de lindos conjuntos de edifícios emoldurados pela paisagem natural. O barroco esteve, tradicionalmente, ligado à religiosidade; é o inverso do racionalismo, ligado à geometria e à ciência. De certa forma, no Brasil, um representa o atraso e outro, o progresso; um é o desconhecimento e outro, o saber.

O Brasil é um país barroco em tudo. Não à toa, quase ninguém aprecia ou conhece o neoconcretismo, movimento muito bem abordado, nesta Catedral, na palestra de João Bandeira. O barroco, ligado mundialmente ao catolicismo, representa, em parte, a ignorân-

cia e a alma brasileiras. Somos muito místicos. E a arte, ao ter se tornado, ao longo do século xx, uma coisa racional, se desconectou de parte da população. O acesso à arte é, a meu ver, prejudicado pelo misticismo. A transformação dos cinemas em igrejas evangélicas simboliza um pouco isso. País de elite canhestra, o Brasil não permite que o seu povo tenha acesso ao progresso.

No entanto, mesmo em meio a essas travas, parte do país ia tentando se modernizar. Em São Paulo, tínhamos o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), ambos inicialmente erguidos na Rua Sete de Abril, no centro da cidade, sede dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, onde ficava também a Cinemateca Brasileira. Essas três instituições, tema de palestras da Cátedra, se mudaram, respectivamente, para a Avenida Paulista, o Parque Ibirapuera e o antigo Matadouro na Vila Clementino, ocupando extraordinários exemplares arquitetônicos da cidade. O MAM, por sua vez, ainda mereceria uma edificação mais condizente com a instituição. O Masp se tornou um ícone da cidade, com a sua imensa coleção de grandes obras reunidas pelo professor Pietro Maria Bardi e a extraordinária sede projetada por Lina Bo Bardi. O casal foi muito importante para a cultura de São Paulo.

Os outros museus marcantes da cidade são o Ipiranga (Museu Paulista da Universidade de São Paulo), que tinha um acervo que mostrava a história da cidade e da província, aí incluída sua pobreza; o Museu da Arte Sacra; o Museu de Arte Contemporânea (MAC), da USP, com uma bela coleção nacional e internacional, inicialmente instalado num prédio projetado por Oscar Niemeyer para o IV Centenário da Cidade; e a Pinacoteca que foi se ajeitando ao longo de um período de cinquenta anos e que sob a direção de Emanuel Araújo, entre 1992 e 2002, deu o grande salto rumo ao que é hoje. Emanuel conta parte dessa história na conferência dada no âmbito da Cátedra.

## A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA

O Brasil no qual cresci era o Brasil do desenvolvimentismo e era, por isso mesmo, o Brasil que viu várias instituições culturais nascerem. A coincidência histórica, naturalmente, me forjou. Pode soar até a anedota, mas é verdade que eu, aos 11 anos, servi de guia na inauguração do Parque Ibirapuera, que aconteceu no dia 21 de agosto de 1954.

– Pavilhão das Nações? Para cá, minha senhora. Pavilhão das Indústrias? Lá no fundo, seguindo a Marquise. Exposição histórica do Pavilhão das Exposições? Aquela cúpula redonda.

Esse período da minha adolescência foi muito importante para o Brasil. O projeto de país que tínhamos então era marcado pela ambição do avanço amplo, que englobava todas as áreas: a econômica, obviamente, a educacional e a cultural. A cultura, dentro do desenvolvimentismo, era entendida como aquilo que, simbolicamente, definiria o país.

Dentro desse ideal de nação, foram criadas, durante o segundo período do governo de Getúlio Vargas (1951-1954), a Petrobras, a Eletrobras, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE que, depois, ganhou o S de Social) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). Tais instituições se tornaram bandeiras do desenvolvimento econômico nacional. A Petrobras dizia: “O petróleo é nosso”; por trás da Eletrobras também estava a ideia de que a energia é nossa. Ou seja, havia um desejo muito forte de se preservar o que havia no país.

Cabe lembrar aqui que, num momento anterior, entre o pós-guerra e a era Juscelino Kubitschek (JK) (1945-1958), a burguesia industrial urbana, possuidora da riqueza produzida durante a guerra, passou a sentir a necessidade de um lustre cultural. E as referências para isso, essa classe burguesa foi buscar na Europa. Foi aí que as artes, a gastronomia e a moda começaram a ganhar espaço e a se materializar não só em instituições, mas até em bairros e ruas – como a Rua Augusta. Esse movimento foi bruscamente interrom-

pido pela ditadura e pelo Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de 1968, que levou ao fechamento do país. Essas iniciativas delinearão, no entanto, um certo comportamento que marcaria, sobretudo, o estado de São Paulo, cuja riqueza remonta à cafeicultura, no século XIX.

No caso da cultura, especificamente, a ação dessa burguesia se deu no sentido da cosmopolitização do país e, em especial, da industrialização paulista, com a criação dos museus de arte (Masp, inspiração de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi; MAM e Bienal de São Paulo, ambos inspiração de Ciccillo Matarazzo); do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o primeiro teatro moderno, criado por Franco Zampari e outras companhias cênicas; da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que tinha um imenso estúdio em São Bernardo do Campo e que marcou a produção nacional após a fase das chanchadas; do Grupo de Balé do IV Centenário de São Paulo; e da moderna arquitetura brasileira.

Em São Paulo, o grande impulsionador desse movimento foi um empresário de origem italiana, pertencente à mais empreendedora família do cenário industrial da cidade: os Matarazzo. Francisco Matarazzo Sobrinho, que todos afetivamente chamavam de Ciccillo, foi quem teve a iniciativa da criação do MAM, inspirado no MOMA de Nova York, criado pela família Rockefeller; do TBC, que teve como modelo as companhias italianas de Milão, particularmente o Piccolo; da Bienal, que replicava a ideia da Bienal de Veneza e que foi a segunda Bienal do mundo;

5 A empresa American Can Company foi grande fabricante de latas estadunidense que existiu até 1986. [N.E.]

e a construção do Parque Ibirapuera para o IV Centenário da cidade. Para projetar o Ibirapuera, Ciccillo chamou ninguém menos que o arquiteto carioca Oscar Niemeyer que tinha, quinze anos antes, com outros arquitetos coordenados por Lucio Costa, construído a sede do Ministério da Educação e, dez anos antes, planejado o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte (MG).

Foi, porém, na Bienal que Ciccillo colocou, durante décadas, todo seu esforço e talento, tendo transformado a instituição numa grande potência reconhecida mundialmente. Posteriormente, no início dos anos 1960, ele transferiria a excepcional coleção de arte que tinha com a mulher, Yolanda Penteado, e mais os acervos do MAM e dos prêmios-aquisição da Bienal para a Universidade de São Paulo, criando o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). O MAC é detentor de um dos poucos acervos brasileiros de arte moderna internacional e de um interessantíssimo acervo de arte de vanguarda brasileira, aí já por esforço do diretor Walter Zanini, cuja trajetória é recuperada, nesta Cátedra, pela artista e professora Regina Silveira.

Ciccillo, infelizmente, não deixou sucessores. Isso se deveu a seu perfil centralizador, mas não só. Como preparar alguém para desenvolver instituições culturais a partir da iniciativa privada e sem que houvesse escolas destinadas a isso? Como ensinar a grande habilidade política que o permitiu, por exemplo, ser o presidente da Comissão do IV Centenário, dialogar com o governo na construção do Ibirapuera (feito com verba estatal, mas a partir de suas ideias) e lidar com os artistas na Bienal?

Em tudo o que fez, Ciccillo foi um grande articulador. Quando fabricava embalagens alimentícias metálicas (na Metalúrgica Matarazzo) e enfrentou a ameaça da entrada no Brasil da American Can,<sup>5</sup> por exemplo, entendeu rapidamente que precisava de um aliado político. Não teve dúvidas: pediu ajuda ao Partido Comunista, defensor da indústria brasileira. Que outro empresário desta terra teria feito isso?

Na trajetória que acabei eu próprio seguindo, Ciccillo sempre serviu de exemplo. Mas foi somente muito tempo depois que entendi o papel que ele teve na cultura paulistana. A esquerda tem certa resistência à figura de Ciccillo Matarazzo, mas a capacidade que ele tinha de mobilizar as pessoas para as causas na quais acreditava era de fato admirável.

Ciccillo, obviamente, ao mesmo tempo em que tinha essa grande força individual, estava inserido num momento histórico que comportava seu arroubamento. Nos vinte anos (1945 e 1964) que separam o período getulista da ditadura militar, o Brasil viveu uma abertura política que, apesar de marcada por muita luta, era aparentemente pacífica. Essa foi uma época na qual figuras marcantes atuaram no Congresso Nacional, nas instituições e nas ruas. Daqui de São Paulo, eu seguia Almino Afonso, Plínio de Arruda Sampaio, Miguel Arraes, João Dória, Francisco Julião, Darcy Ribeiro, Leonel Brizola, Nelson Werneck Sodré, além dos meus ídolos Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas.

No entanto, contra essa construção baseada no ideário nacionalista e democrático levantaram-se as forças conservadoras políticas e empresariais. Com o apoio de grandes grupos econômicos e governamentais estrangeiros, a retaguarda da imprensa – sempre a imprensa – que mobilizou o apoio da população, e a operação das Forças Armadas veio, em 1º de abril de 1964, o golpe militar que depôs o presidente João Goulart. Não demorou para que tivesse início a ditadura que turvou o Brasil e que marcou o início da minha vida adulta.

## **A CHEGADA À FAU**

O ano em que o Brasil sofreu o golpe militar foi também o ano em que entrei na FAU. Eu tinha então 20 anos e o que ali vivi é, até hoje, um pouco do que sou. Todo o meu período universitário, que se estendeu de 1964 até 1968, foi extremamente importante não só

para a minha formação profissional e intelectual, mas também para minha atuação política, dentro e fora da Universidade.

Estávamos numa ditadura e era inevitável a luta. Os estudantes se concentraram, naquele momento, no combate ao arbítrio e na defesa das conquistas sociais e estudantis. Projetos ligados a reformas de base, em alguma medida parecidas com aqueles que, anos depois, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva faria, e a mudanças na educação, muito impulsionadas por Paulo Freire, passaram, com o golpe, a estar sob ameaça.

O conceito de país e o trabalho no sentido da construção de uma nação foram colocados em xeque. As duas décadas anteriores foram suficientes para organizar uma resistência, mas foram insuficientes para impedir que os militares permanecessem duas décadas no poder, dele saindo apenas quando o modelo econômico que os sustentava começou a ruir.

É natural que, dentro desse contexto, a questão política tomasse um grande espaço e absorvesse o próprio ensino da arquitetura. A luta, no âmbito da Universidade, se dava em diferentes níveis. Ela abrangia desde questões pontuais do dia a dia até a política do ensino e da arquitetura, passando pela problemática da educação e, por fim, pelo enfrentamento direto à ditadura, que culminou na luta armada.

Essas frentes eram divididas por grupos políticos – o Partido Comunista e a Ação Popular – que, ao mesmo tempo em que tratavam das questões específicas da faculdade, espelhavam as dissidências do Partidão. Cabe lembrar também que, logo em 1964, surgiu, na faculdade, um pequeno grupo conservador, algo inédito ali.

Esse grupo surgiu a partir de um impulso vindo de fora da faculdade, que tinha o propósito de instalar uma base para o golpe; em menos de um ano, desapareceu. Havia também um amplo número de alunos que, apesar de não ter filiação partidária, era de esquerda e, nos embates, sempre fechava com a posição menos radical que, graças a isso, se tornava vencedora. Também entre os profes-

sores havia diferentes posições. Tínhamos, basicamente, os arquitetos mais à esquerda e os engenheiros mais à direita.

Nesse período, a FAU perdeu muito do seu caráter cultural e de lugar do debate arquitetônico. Com a ditadura, era muito difícil, para não dizer impossível, manter discussões técnicas e estéticas. O senso de urgência era grande. A faculdade vivenciou a prisão de Vilanova Artigas, seguida de seu exílio e de sua demissão da Universidade. Muitos outros professores, como Sergio Ferro, e alunos, como André Gouveia, Antonio Benetazzo, Sylvio Sawaya, Moacyr Villela e Abelardo Blanco, entre outros, foram presos ou exilados.

Para que se entenda o papel da FAU durante o período da ditadura convém voltar um pouco para trás no tempo. A constituição da faculdade esteve diretamente ligada ao projeto desenvolvimentista brasileiro do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Em 1962, a faculdade passou por uma reforma curricular, proposta por Artigas, que a colocava *pari passu* com o que havia de mais avançado em termos de pensamento arquitetônico e que, definitivamente, não condizia com o conservadorismo da ditadura.

Artigas defendia que a arquitetura fosse vista dentro da cidade – e não mais isolada, como sempre foi – e que a técnica arquitetônica fosse mais racional, lançando mão de materiais mais versáteis, como o concreto armado no lugar do tijolo. A técnica construtiva mais industrializada e a valorização da estrutura, acreditava Artigas, possibilitariam a criação de boas habitações para grande parte da população. Esse tipo de processo foi sendo interrompido pela ditadura – e o exemplo da arquitetura é apenas um entre muitos. Melhores condições de habitação para o povo? A elite brasileira quer tudo para si. Inclusive, todo o lucro, permitido pela lei – lei essa feita por quem?

Coube também a Vilanova Artigas o projeto do prédio da FAU erguido na Cidade Universitária. Quando entrei na faculdade, a escola ficava num casarão na Rua Maranhão, em Higienópolis, exemplar da melhor arquitetura *art nouveau* do país. Quando me formei, em 1968, a faculdade já estava instalada no novo prédio, projeto impor-

tantíssimo de autoria de Artigas e de Carlos Cascaldi, que espelha sua concepção de arquitetura. Meses depois da minha formatura, Vilanova Artigas com outros dois professores, Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha, foram cassados pela ditadura militar.

Até sua morte, em 1985, Artigas desvendou e encaminhou não só a arquitetura de São Paulo, mas também seu ensino. Durante a ditadura, ele foi, no entanto, preso, exilado e colocado no limbo, calado até por gente da própria faculdade por disputas pessoais, não políticas. Somente nesses últimos pouco mais de dez anos ele voltou a ser lembrado como merecia, pois aí a disputa já não existia.

Não foram poucas as marcas que o regime deixou na FAU. Grandes e pequenas marcas. No vestibular de 1964, quando entrei na FAU, passei em primeiro lugar. Mas, à época, todos os estudantes que alcançaram a nota mínima foram admitidos, ocupando 67 lugares e não mais as 40 vagas abertas. O golpe ainda não tinha acontecido e, naquele momento, considerava-se importante, para o desenvolvimento da nação, a formação de arquitetos. No entanto, dois anos depois deixaram de ser abertas as vagas para os excedentes. A medida gerou uma revolta entre os alunos, que acabaram, em 1966, invadindo o prédio da Rua Maranhão, ocupando-o por duas semanas.

Nessa época, provavelmente não por coincidência, fui chamado à Polícia Federal para dar esclarecimentos sobre a atividade política dos estudantes da FAU. Mas a investigação não resultou em nada, até porque o governo ditatorial ainda não estava organizado para ser repressivo.

No segundo semestre de 1966, foram iniciadas as manifestações de rua, conhecidas como as passeatas de setembro, que levaram massas de estudantes para o centro de São Paulo e que foram marcadas por choques com a polícia. Esses choques motivavam sempre uma manifestação seguinte.

Dois anos depois, em 1968, seria organizado o famoso Congresso da UNE em Ibiúna, próximo de São Paulo. O Congresso reuniu cerca de mil estudantes e tinha, entre muitos outros, José Dirceu, José

Roberto Arantes, Antonio Benetazzo e Franklin Martins como líderes. Após a descoberta do local do encontro e da prisão de muitos de seus participantes, as manifestações de rua foram suspensas para dar lugar à luta clandestina. O regime, por sua vez, decretou o Ato Institucional n.5, que consolidou a fase mais agressiva do período militar.

Até esse momento, a FAU, apesar de ter sido criada em 1948, não estava institucionalizada. E foi seu mais duro e conservador diretor, Pedro Moacyr do Amaral Cruz, quem, no ano de 1968, organizou seu regulamento, criou a Congregação e lutou para que o projeto de Vilanova Artigas para a Cidade Universitária fosse concluído.

Fiz parte do primeiro ano de funcionamento da Congregação, como um dos dois representantes dos alunos, juntamente com os velhos catedráticos da Escola Politécnica e alguns velhos arquitetos titulares, além de representantes dos diversos níveis de professores, aí incluídos os mais jovens. Logo em seguida, em 1968, fui eleito presidente do grêmio da FAU.

Minha classe foi formada por um grupo muito interessante de alunos. Além de ter grande atuação política, tínhamos interesse e conhecíamos muito as artes e exercíamos uma série de atividades, sempre com muita alegria. Luiz Paulo Baravelli e Claudio Tozzi eram os artistas plásticos; Cristiano Mascaro, o fotógrafo; Chico Maranhão, o compositor e músico; Luiz Fernando Manini, o ritmista em atabaque; muitos artistas gráficos, inclusive eu, Dalton de Luca, o músico erudito violoncelista, e muitos ótimos cantores de música popular e vários futuros bons arquitetos! Tínhamos ainda ótimos colegas de outras classes, como a editora Cecilia Scharlach, e o nosso grande artista compositor e cantor Chico Buarque de Hollanda.

E era assim, por meio das atividades universitárias, que eu ia fazendo política. A proximidade com as práticas e as pessoas ligadas aos movimentos de resistência acabou fazendo com que mais tarde, em 1971, já formado, eu fosse preso pela Operação Bandeirante (Oban).

Levado para a famigerada delegacia do DOI-Codi, na Rua Tutoia, no bairro da Vila Mariana, passei trinta horas preso e fui interroga-

do até o limite da tortura. Saí da delegacia com o Francisco Ramalho, produtor e diretor de cinema. Dei carona para ele no meu fusquinha. Mas não conversamos. Podia ter um gravador escondido no carro.

O que a memória sedimentou em mim, desse momento, foi um sentimento de medo. Lembro o medo que senti ao me soltarem. E o medo que senti depois. Quando estava chegando no escritório ou em casa, dava a volta no quarteirão uma segunda vez para me certificar de que não havia ninguém à espreita. Quando falava ao telefone, ficava sempre tentando ouvir o barulhinho que indicava grampo.

Depois desse episódio, nunca voltei a ser intimado ou ameaçado. Mas todas as vezes em que precisei tirar passaporte ou obter um visto de saída do país, tive de fazer um périplo tanto pelos órgãos responsáveis pela expedição quanto pelos que respondiam pela repressão – esses últimos tinham a palavra final sobre as autorizações.

A origem da minha prisão está num encontro que tive com Antonio Benetazzo, que foi meu colega de classe na FAU e que havia passado dois anos em Cuba. Eu e Benetazzo éramos muito próximos e, apesar de falarmos bastante sobre coisas gerais da política e do movimento estudantil, nunca tocamos no assunto da luta armada. Havia certas coisas que era melhor não saber, mesmo sabendo, como o fato de que ele fora para Cuba, em 1969, para passar por um treinamento político.

Mas a verdade é que eu o visitei inúmeras vezes no Crusp, o conjunto residencial estudantil da USP, quando ainda era estudante, para cumprir tarefas simplórias, como tirar um tipo específico de fotografia para ele colocar no passaporte ou arranjar uns documentos. A melhor definição para as minhas funções informais era *office boy*. E meu apelido era Cau – o mesmo que carregava desde pequeno. O Crusp era então um núcleo importantíssimo do movimento estudantil. Antonio Benetazzo, por sua vez, era uma excepcional liderança.

Benê, como o chamávamos, foi morto pelos agentes da repressão em 1972. Deixou para trás não apenas amigos e familiares, mas também um promissor caminho no mundo das artes. Benetazzo, além

de desenhar muito bem, tinha grande conhecimento da história da arte e filosofia, e uma grande capacidade crítica. Em 2016, quatro décadas depois de sua morte, Benê foi lembrado no livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*, que reúne quase duzentos de seus desenhos, numa exposição, e no filme-ensaio *Entre imagens - Intervalos*, de André Fratti Costa e Reinaldo Cardenuto.

As memórias desse período voltariam também à tona num trabalho que me foi encomendado no início da década de 1990. Anos após o fim da ditadura militar, uma série de descobertas sobre aqueles anos foi acontecendo. Entre elas, estavam os assassinatos praticados contra aqueles que, durante os anos de chumbo, defenderam a democracia. Essas descobertas foram a comprovação daquilo que se sabia: tinha havido muitas mortes, ainda que os restos mortais nunca tivessem sido achados. Até que, em 1990, foram localizadas ossadas no Cemitério Municipal de Perus, em São Paulo. Por meio de pesquisas de DNA, vários militantes de esquerda foram identificados.

A pedido de ativos defensores de direitos humanos, como Dulce Maia, Ivan Seixas, Suzana Lisboa, Amélia Teles, Crimeia Teles e Janaina Teles, entre outros, desenhei, em 1991, um cartaz para celebrar esse momento, convidando o público para uma missa ministrada por Dom Paulo Evaristo Arns, na Catedral da Sé.

Posteriormente, em 1992, me pediram para projetar um monumento em homenagem aos mortos cujas ossadas estavam enterradas em Perus e aí reproduzi, em três dimensões e na devida escala, o desenho do cartaz. Construímos então um longo muro de uns 20 metros de extensão, por 3 metros de altura, atravessando a vala onde foram encontradas as ossadas. A ideia é que esse monumento sirva como memória de algo que, simplesmente, não podemos permitir que se repita.

Anos depois, em 2014, na efeméride dos 50 anos do golpe de 1964, o secretário municipal de Direitos Humanos de São Paulo, Rogério Sottili, me convidou para projetar o monumento em homenagem

aos 463 mortos e desaparecidos durante a ditadura. O monumento, inaugurado pelo então prefeito Fernando Haddad, foi erguido no Parque do Ibirapuera, na face da Avenida Pedro Álvares Cabral, na continuação da Avenida Brasil. O monumento tem 6 metros de altura, 17 metros de largura e uma profundidade de 3 metros. É formado por 21 placas compridas de aço cortain, na cor natural do aço oxidado, colocados na vertical desordenadamente, como foi a luta e a morte dos que lutaram contra a ditadura. Na frente, foram colocadas cinco placas de três metros de altura por 50 centímetros de largura, pintadas de branco, organizadamente alinhadas, em respeito aos 463 mortos, com os nomes gravados também em branco. O tamanho do monumento foi pensado para dificultar sua danificação ou destruição pelos fascistas brasileiros.

A ditadura, que marcou minha passagem pela FAU, seria para sempre uma marca na minha trajetória; algo que moldou meu olhar para a vida e para a política.

Se havia a tensão e as sombras trazida pela ditadura, havia também, na FAU, uma grande riqueza cultural e social. A Faculdade de Arquitetura da USP foi, na época ditatorial, um espaço de reação, de criação e de livre pensar. Seria possível ocupar aqui, nessas minhas reminiscências, linhas e mais linhas com a menção aos projetos que lá eram desenvolvidos. Vou apenas listar uns poucos.

## ENCONTRO COM O DESIGN

Uma ideia e iniciativa marcantes desse momento foi o Museum da FAU, que veio a reboque da reforma curricular de 1962. Vilanova Artigas idealizou o Museum como o lugar onde se organizariam as atividades extracurriculares e onde muitas coisas podiam ser inventadas. O Museum teve como primeiro e único coordenador Fernando Lemos, já então um artista conhecido e grande designer. Em 1966, Lemos foi demitido. Mas, nesses quatro anos, a verdade é que pouca gente conheceu ou entendeu para que servia essa grande invenção, o Museum.

A relação da FAU com a comunidade e com a cidade também era muito intensa. No projeto *Encontros*, por exemplo, os estudantes iam visitar projetos arquitetônicos com os autores para, como eles, discutir as obras, mantendo assim aceso o debate sobre a arquitetura que se desenvolvia em São Paulo.

O projeto *Gráficos brasileiros* foi, muito provavelmente, a primeira reunião dos profissionais de comunicação visual no Brasil. Faziam parte do grupo Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, Willys de Castro e Hércules Barsotti, Fernando Lemos, Carlos Petit e José Zaragoza, Rubem Martins, Goebel Weyne e João Xavier. Essas pessoas eram professores ou orbitavam em torno da FAU e, de repente, aos vinte e poucos anos, tomei contato com elas e organizei uma exposição como nunca antes houvera. Foi uma atividade na qual os arquitetos atuaram bastante, mas que envolveu também artes gráficas, comunicação visual e design gráfico.

A exposição *Desenho infantil* foi resultado de curso de arte para crianças, ministrado pela artista e educadora Hebe Carvalho que dava um curso na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) que era, à altura, algo inédito. A relação da arte com a educação infantil era incipiente naquele momento, e consideramos importante registrar aquilo de alguma forma. Fizemos então uma exposição, e os visitantes podiam levar algumas das coisas expostas para casa.

O cartaz desse projeto, *Desenho infantil*, foi feito pelo Grêmio da FAU, do qual fazíamos parte eu, Dalton de Luca e Luiz Paulo Baravelli. O cartaz tinha uma estrutura tipográfica – com nome, endereço, data etc. – e um quadrado, só as linhas externas, dentro do qual as crianças podiam fazer desenhos. Acreditávamos que a arte para crianças era uma atividade fundamental para a formação da sensibilidade da nova geração de brasileiros.

E os cartazes? Ah, os cartazes eram um capítulo à parte nessa época. Eram muitos os cartazes. Eles eram feitos para atividades musicais, folclóricas, artísticas, fotográficas, teatrais, de cinema,

arquitetônicas; para reuniões políticas, congressos de entidades estudantis e passeatas.

E foi em meio a todos esses cartazes que, ainda estudante, optei por direcionar meu caminho profissional para a comunicação visual – prática que, na verdade, exercia desde a adolescência. Cabe aqui um parêntese importante: apesar de sempre ter preferido a denominação artes gráficas, que, a meu ver, associa mais diretamente a atividade às artes plásticas do que à comunicação, acabei depois aderindo às expressões “comunicação visual” e “design gráfico”.

Apesar de ter sido na FAU que minha paixão por esse universo se sedimentou, a verdade é que, antes mesmo da faculdade, ele já me pertencia. Minhas primeiras aproximações com a gráfica se deram por meio das revistas japonesas *Atelier* e *Idea*, da revista *Polônia*, das revistas *Graphis* e *Gebrauchsgraphik*, da Suíça e da Alemanha, respectivamente, e dos livros da Editorial Vitória, que traziam a excepcional tipografia de Mauro Vinhas de Queiroz.

Os primeiros passos profissionais nesse território dei em 1965, quando fui fazer um estágio no escritório de programação visual de Alexandre Wollner. Nesse tempo, desenhei o projeto gráfico da revista do Museu de Arte e Arqueologia (atual Museu de Arqueologia e Etnologia) da USP, *Dédalo*, que tinha a direção do professor Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes.

Fiz ainda o projeto gráfico e a diagramação da revista *aParte*, do Teatro dos Universitários de São Paulo (Tusp), comandado por Flávio Império, Paulo José, André Gouveia, Moacyr Urbano Villela, Bety Chachamovitz e outros. A revista, que era dirigida por Betty Milan, foi, no entanto, encerrada quando estava para ser impresso o terceiro número. Isso aconteceu depois de duas visitas da Polícia Federal à sua sede e à gráfica. Trinta anos depois, em 1996, o Tusp ressurgiu no Centro Universitário Maria Antônia e, em 2014, vieram visitar-me três jovens universitários, acompanhados do diretor e ator de teatro Celso Frateschi, pedindo autorização para usar o nome e o projeto gráfico da revista e voltar a editá-la. Foi uma

grande emoção ver esse projeto despertar o interesse das novas gerações e ganhar vida novamente.

Ainda na área cultural, realizei, entre 1966 e 1967, com Dalton de Luca, trabalhos para o Conjunto Musikantiga, que tocava, principalmente, peças do Renascimento e do Barroco, e era formado pelo Dalton, que tocava viola da gamba, por Paulo Herculano no cravo, e por Ricardo Kanji e Milton Kanji, na flauta doce. Juntamente com Benetazzo, eu e Dalton fizemos cartazes e peças gráficas de concertos do grupo.

Já com maior experiência, fui convidado, quando terminei a FAU, a trabalhar em dois escritórios: de Alexandre Wollner e de João Carlos Cauduro. Ainda que o trabalho de Cauduro fosse interessante – coube a ele, para ficar em um só exemplo, a sinalização da primeira linha de metrô de São Paulo –, preferi o escritório de Wollner para praticar o *métier* a partir da variação de trabalhos de um escritório de programação visual.

Passei um ano e meio com Wollner e, no início de 1969, montei um escritório com Dalton de Luca. Nossa primeira sede foi no sótão do apartamento da família de Dalton, na Rua do Arouche, na Praça da República; depois, nos mudamos para uma casa de vila, na Rua Penaforte Mendes, na Bela Vista. Nesse momento, deixei de lado o apego à gráfica suíça – bauhausiana, racionalista –, já em mim esgotada, para trabalhar em outras linhas. Começava assim, efetivamente, minha vida profissional.

Na fase inicial do escritório, eu e Dalton de Luca fizemos muitos trabalhos de marcas e logotipos, papéis personalizados de empresas e instituições, cartazes, catálogos e folhetos. Minha relação com as artes visuais contribuiu para que, entre nossos clientes, estivessem muitas galerias e instituições, como Galeria Ralph Camargo, Collection, Galeria São Paulo e a Bienal, e empresas como Altemio Spinelli, Nelson Vitorino etc.

Apesar de atendermos a uma gama de empresas, a cultura era presença constante no escritório. Um aspecto curioso de se fazer a

parte gráfica é que ela é a última etapa da fila de produção. Quando o projeto chega em você, já está tudo equacionado. Só que aí, eu ia, pouco a pouco, mudando o programa – “Olha, se fosse desse jeito, talvez fosse melhor...”. Até que chegou o momento em que eles iam trazendo as coisas antes do projeto concluído, para discuti-lo conosco.

Era tão grande a alegria que eu e Dalton sentíamos na realização desses projetos que fazíamos o possível e o impossível para a coisa sair bem. Se for preciso varrer o chão em função de uma tarefa maior que está para ser feita, eu varro. Fiquei viciado nisso. Até hoje, no Instituto faço tudo o que for preciso. Carrego caixa, passo o café e levo a mesa, se o pessoal deixa. Muitos desses trabalhos que realizei como artista gráfico contribuíram para que eu fosse descobrindo, por dentro, a vida das instituições culturais e me relacionando de forma ainda mais aprofundada com a arte. Os exemplos seriam muitos. Mas vou me deter sobre uns poucos.

Para a Galeria Ralph Camargo, por exemplo, propusemos não só um logotipo, como o projeto arquitetônico da galeria, a partir de uma reforma que tornou a edificação original irreconhecível: uma casa comum foi transformada em uma peça moderna que dialogava com o material gráfico marcado pela tridimensionalidade e pelo geometrismo. Alguns dos convites e catálogos para exposições eram translúcidos, impressos em preto ou em branco. O de Hélio Oiticica era composto por quatro partes, que poderiam ser colocados como se fossem um metaesquema. O de Lygia Clark era um caderno que continha, numa página dupla, a representação de uma obra branca e preta; outro, com dobras que viravam um bicho; e outro de plástico, que permitia que se colocasse a mão dentro, como se fosse uma daquelas roupas de plástico para *performances*. Na mostra de Volpi, chegamos a levar uma pintura até a gráfica para mostrar o modelo exato de rosa e azul.

Uma das ousadias do nosso trabalho é que, naquela época, o pessoal fazia uma marca e o mesmo desenho funcionava para tudo. O que a gente inventou foi a variação do desenho da marca, ou seja,

procuramos mostrar que o logo da Volkswagen não precisaria ser sempre igual. A gente pensava muito nas coisas que o filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno – que líamos com a ajuda do Sérgio Ferro –, tinha escrito e queria propiciar uma experiência visual que fosse estimulando as pessoas. Ninguém fazia isso, e a verdade é que muito nos divertimos com esses trabalhos fora das formulações normais.

Lembro-me do trabalho que fizemos para a empresa de Altemio Spinelli, que era um fantástico fabricante artesanal de sapatos. Criamos uma marca que era o carimbo de um pé – um pé real, um pé que caminhava. Dependendo do formato do sapato, das características da embalagem ou da arquitetura da loja, a marca aparecia de uma forma ou de outra. Com isso, o nome, que já era conhecido por um grupo grande de clientes, tornou-se familiar de muitas outras pessoas e passou a ser visto pela cidade, nas fachadas das lojas e nas embalagens que continham a grande marca.

Na área cultural, especificamente, a Secretaria de Estado da Cultura, onde atendíamos o Festival de Inverno de Campos do Jordão; a Secretaria Municipal de Educação, que abrigava projetos como o Mário de Andrade de Corais e o programa de audições musicais. Com José Luiz Paes Nunes, que era músico, aprendi o que era um animador cultural que interferia de forma direta na cidade.

Ele pediu para construir uma plataforma, de 15 metros por 15 metros, no meio do lago do

6 A via elevada de 3,5 km construída em 1971 pelo prefeito biônico Paulo Maluf, sob projeto idealizado em 1968 por Luiz Carlos Gomes Cardim Sangirdadi, então recusado pelo prefeito Faria Lima. O Elevado, cujo nome popular sempre foi Minhocão, foi inaugurado originalmente como Elevado Presidente Costa e Silva (1964-1969), em homenagem ao general então presidente no período da ditadura militar. Recentemente, em junho de 2016, a Câmara Municipal de São Paulo aprovou a mudança do nome da via para Elevado Presidente João Goulart (1961-1964), em homenagem ao ex-presidente da República do período anterior ao regime militar instaurado com o golpe de 1964.

Ibirapuera, para uma peça que Decio Otero e Marika Gidali fizeram para o Ballet Stagium. Veio de Zé Luiz também a ideia para que fizéssemos a animação do centro da cidade para um evento que reuniu, no Natal, dez corais que iam se deslocando por esquinas e praças do centro, cantando canções temáticas até as escadarias no Teatro Municipal. Em algumas canções, o público se juntava àquelas trezentas e tantas vozes.

Fomos também os responsáveis por todo o projeto visual do Festival de Campos do Jordão de 1975. Além da parte gráfica, fizemos a caracterização urbana, colocando bandeiras verticais compridas, de oito metros, pelas avenidas. Naquela época, não havia *banners*. Usamos vermelho e verde, que são as cores da cidade, mas que, graficamente, são de mau gosto. Mas quem éramos nós para não usar o que outros achavam lindo? Lidar com o gosto médio, ou o gosto da maioria, é sempre um desafio proveitoso, que tende a nos tirar da zona de conforto.

Entre 1973 e 1975, trabalhamos para a Coordenadoria Geral do Planejamento da Prefeitura (Cogep), coordenada por João Evangelista Leão, e ajudamos, agora também com José Roberto Graciano, no desenvolvimento de projetos urbanos, como as praças de cultura abertas em espaços de reservatórios da Sabesp e as pinturas nas colunas do Minhocão,<sup>6</sup> um projeto do professor e artista Flavio Motta. Outro trabalho de intervenção urbanística foi feito na Rua 25 de Março, onde realizamos a sinalização para um conjunto de pouco mais de oito quadras. A partir da proposição de coberturas contínuas nas calçadas, da reorganização das placas de lojas – no que diz respeito tanto ao tamanho quanto à colocação –, e de pinturas nas paredes cegas, demos uma nova cara para aquele ambiente. Esse projeto foi dos primeiros de comunicação visual urbana em que, além da estrita sinalização, havia outros elementos, como grandes desenhos feitos nas paredes cegas de edifícios.

Outra rua na qual trabalhamos foi a Treze de Maio, muito marcada pela gastronomia italiana, um lugar popular e alegre. Ocu-

pamos as calçadas e os terrenos vazios com mesas e guarda-sóis e melhoramos o aproveitamento do terreno na esquina com a Rua Manuel Dutra para a outra locação dessa área, um teatro ao ar livre para viabilizar mais facilmente a sua implantação. Na Sé e na República sugerimos a transformação de ruas com vias para veículos em espaços exclusivos para pedestres. Parte dos projetos não foi executada na época por causa do curto período de dois anos da gestão municipal. Essa gestão municipal da Coordenadoria de Gestão de Pessoas (Cogep) foi conhecida como uma “Usina de ideias”. Ao longo de quarenta anos, projetos saídos de lá foram sendo executados.

O trabalho no escritório era, em resumo, marcado por um grande entusiasmo. Transformávamos trabalhos tradicionais em trabalhos extremamente inovadores e inventávamos outros que não haviam sido encomendados – de livros e filmes a desenhos. O escritório sempre foi muito pequeno, mas, ao longo desses anos, tivemos grandes colaboradores por perto. Até que, nos anos 1980, José Roberto Graciano deixou o escritório para tentar a carreira de artista plástico, e Dalton de Luca iniciou um fantástico ateliê de arte, onde, há trinta anos, centenas de amantes de desenho praticam arte em animados e entusiásticos cursos.

O escritório, que não parou de funcionar mesmo quando fui para o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) e para o Centro Cultural São Paulo, começou, em 1987, a produzir projetos de livros de arte. É que, a partir do início da década de 1980, foram realizados sistematicamente no Brasil os primeiros livros de arte, em editoras e gráficas adaptadas e especializadas. Quem primeiro empreendeu nesse segmento foi Regastein Rocha, que montou uma pequena gráfica com três ótimas impressoras para imagens artísticas. As muitas ilustrações presentes nesses livros deram, pela primeira vez, a visão em larga escala da arte brasileira.

Essa difusão foi, inclusive, uma das iniciativas que contribuíram para a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura – primeiro, a

Lei Sarney, promulgada em 1986, e, depois, a Lei Rouanet, que data de 1991. Sobretudo no início das leis de incentivo à cultura, foram muitos os patrocinadores que se interessaram pelo segmento dos livros de arte.

Um livro de arte depende, essencialmente, da qualidade das ilustrações. Essas precisam de uma boa reprodução e de uma boa impressão. São projetos trabalhosos, pois exigem conhecimento, pesquisa, textos, fotografias, legendas, projeto gráfico – um projeto geral e depois um para cada página –, impressão e acabamento muito cuidadosos. Pela necessidade de precisão conceitual e técnica, um livro de arte é, invariavelmente, um livro caro. Mas um livro de arte é uma forma consagrada de registro e difusão.

Listar todos os livros que realizei ocuparia mais espaço do que é desejável num registro memorialístico como esse que me propus a fazer. Vou, portanto, me limitar a citar alguns deles, sem detalhar a aventura gráfica e conceitual que cada um significou: *Instrumentos musicais brasileiros* (1988); *Danças populares brasileiras* (1989); *Novos horizontes – Pintura mural nas cidades brasileiras* (1988); *Tomie Ohtake* (1983); *Oscar Niemeyer* (1985), que foi o primeiro livro com fotos das obras do arquiteto realizado no Brasil; *Livro do Rio Tietê* (1993); *Portinari devora Hans Staden* (1998); *A Bigger Splash* (2003), com o acervo de arte inglesa da Tate Gallery e da Tate Modern, feito em parceria com o Instituto Tomie Ohtake, os treze livros da *Mostra do Redescobrimento* (2000), os livros das Bienais de Arquitetura de 2004 e 2010 e aqueles que registram as obras de Ruy Ohtake.

Realizei também, ao longo de oito anos, os livros da Brasil Connects, de Edemar Cid Ferreira. Minha relação com a Brasil Connects começou ainda durante os preparativos para a *Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos*, na esteira da Brasil Bienal Século xx e das Bienais de 1995 e 1997. Essa mostra, presidida por Edemar Cid Ferreira, foi a maior exposição de arte realizada no país. Ela teve a curadoria-geral de Nelson Aguilar – sob a responsabilidade dele estavam outras quatorze curadorias, inclusive uma de Agnaldo Farias – e

ocupou o pavilhão da Bienal, o prédio onde hoje fica o Museu Afro Brasil, a Oca, que recebeu esse nome justamente naquela época, e a Marquise, onde ficaram todos os serviços – bilheterias, lanchonetes, loja de publicações e catálogos. A *Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos* foi realizada de 21 de abril a 7 de setembro de 2000 e teve um público aproximado de dois milhões de visitantes.

A Brasil Connects, que organizou a exposição, fez depois uma série de grandes mostras no prédio da Oca, como *Os guerreiros de Xi'an*, *Tesouros da Cidade Proibida*, *Parade* (com o acervo do Centre Georges Pompidou, em Paris), *Picasso, arte russa* e *Splash*. Realizei todo o material gráfico dessas exposições. Foram, ao todo, quase trinta volumes, que somaram aproximadamente dez mil páginas. Todo esse trabalho teve a colaboração de Ligia Pedra e Monica Pasinato.

Todas essas exposições elevaram o patamar brasileiro de exposições por meio de métodos e processos novos, criaram nova mão de obra e equipararam o padrão do país ao padrão internacional – o mesmo se deu com o Instituto Inhotim, projeto de Bernardo de Mello Paz que nos deu uma outra referência sobre o que é expor arte contemporânea. A família Moreira Salles e o banqueiro, colecionador e amante das artes José Olympio Pereira, e o Grupo Itaú seguem pelo mesmo caminho. Ou seja, o empreendedorismo privado que marcou o começo da história das nossas instituições culturais, por mais que o lugar-comum insista em dizer que não existe, existe sim, ainda que numa escala longe do que seria desejável.

Outra coisa importante na história da minha relação com o design foi a Associação dos Designers Gráficos (ADG), fundada na década de 1980, justamente no momento em que esse setor teve um grande avanço. Logo, um grupo de profissionais sentiu a necessidade de trabalhar desde questões legais, como a regulamentação da profissão, até o desenvolvimento da atividade. Não demorou para que esse trabalho se concretizasse por meio de publicações e da realização da Bienal de Design Gráfico – que se tornou o carro-chefe da Associação.

Comecei a tomar parte da ADG quando tinham sido realizadas duas ou três Bienais e alguns de seus fundadores já nem frequentavam as reuniões. Propus então que se organizassem diferentes comissões – da Bienal, de publicações, de assuntos legais, de exposições e eventos e de tecnologia. Assim foi feito. Fiquei na ADG de 1993 a 2000. Ao lado de Milton Cipis, trabalhei, principalmente, na organização de exposições. Entre elas, estavam a mostra de capa de discos com a coleção de Egeu Laos e a de 400 capas de livros desenhadas por Moema Cavalcanti; a comemoração dos 70 anos de Alexandre Wollner; e a exposição da atividade do grupo Gráfico Amador, de Recife, que teve, entre seus fundadores, Aloísio Magalhães e a curadoria da mostra Guilherme Cunha Lima.

Também à frente do ADG, organizei uma exposição de Rogério Duarte, o designer do tropicalismo, que estava fora do circuito há mais de vinte anos. Eu o redescobri fazendo uma palestra de Hare Krishna, e foi Carlos Rennó quem nos apresentou. Decidimos fazer uma mostra das coisas dele. Uma pessoa da equipe foi até Salvador, em busca de seus trabalhos. Voltou de mãos quase vazias, mas com algumas informações: uma tia do Rogério, no Rio, tinha um cartaz; a vizinha de outra tia, num subúrbio do Rio, tinha, provavelmente, outro, e assim por diante. Após várias viagens, juntamos de 15 a 20 peças, entre cartazes, capa de discos, folhetos etc. Inauguramos a exposição *Caos resgatando Rogério*, na sede da ADG, no ano 2000 com a presença de Rogério Duarte. Foi a partir daí que seu trabalho em design de novo despontou e ele passou a ser convidado para vários eventos e entrevistas. Foi uma grande e feliz descoberta que sobreviveu, inclusive, à morte dele. Sua trajetória está registrada no filme *Rogério Duarte, tropikaoslista* (2016), dirigido por Walter Lima.

O design gráfico surgiu no Brasil no período do pós-guerra como uma forma de organização visual racionalista de peças gráficas, numa inspiração de Pietro Maria Bardi, que promoveu um curso dentro do Masp – o primeiro no Brasil –, inserida no processo de industrialização pelo qual passava o país. O design brasileiro

trilhou um caminho criativo que partiu da caligrafia manual e do desenho artístico, chegando ao método gráfico artesanal e industrial. Foi o complemento fundamental para o desenvolvimento e conhecimento das artes, pelos catálogos, cartazes, convites, folhetos e livros, realizados por galerias, exposições, bienais e, principalmente, instituições culturais.

Esse processo durou até que o design fosse absorvido pela publicidade e pelo marketing e que passasse a ser totalmente incorporado ao processo tecnológico, que permite que o computador execute todas as etapas, aí incluídos a impressão, o acabamento e o processo gráfico. Com isso, o sistema profissional que foi estruturado ao longo dessas seis décadas começou a passar por um processo de esgotamento que refletiu na própria existência da ADG. A entidade tornou-se, primordialmente, uma organizadora de bienais destinadas a mostrar os serviços para seus associados venderem para empresas industriais, comerciais e de serviços.

Sabemos que o design foi sendo muito empobrecido pelos desígnios empresariais e industriais. O design não evolui mais porque os industriais pagam um pequeníssimo valor para a execução de uma peça. Fizemos belíssimas cadeiras no Brasil, mas subsistem porque foram para o exterior.

### **NA SALA DE AULA**

A prática profissional acabou me levando ao ensino. Ontem como hoje, aqui no IEA. A primeira vez em que entrei numa sala de aula para ensinar foi em 1968, quando me tornei professor de projetos de comunicação visual do Iadê, que depois se chamaria Colégio Industrial Iadê. Não muito tempo depois, fui chamado para integrar o time de professores da Faculdade de Arquitetura de São José dos Campos, e de outras instituições. Dei aulas durante quinze anos (1968-1983).

Ambos os lugares, Iadê e São José, possuíam projetos didáticos inovadores. Para mim, a vivência da formulação dos cursos foi tão

importante quanto a prática letiva. O ensino, naquele momento, se tornou um espaço fundamental para as experimentações e, por que não dizer, para a resistência. O ensino, ainda que timidamente, podia fazer frente ao que a ditadura implantava.

As artes gráficas começaram a ter uma modificação no sentido de começar a colocar alguns significados na sua formulação. Era possível colocar, num projeto, um significado político, que passaria despercebido pela ditadura. Mas o que eu sempre dizia para os alunos é que o resultado tinha de ser graficamente. Isso significava desenhar aquilo que dá prazer, independentemente do tema e do resultado. E o Iadê tinha espaço para isso.

O Iadê foi, inclusive, um caso particular e muito curioso. O curso se apresentava como sendo de decoração e não tinha qualquer ligação com os órgãos governamentais de educação. Acontece que, entre 1966 e 1967, a escola, a fim de aprofundar o estudo de espaço, em relação a mobiliário e objetos, achou por bem chamar alguns arquitetos para dar aula. Esses arquitetos, pouco tempo depois, propuseram a transformação daquele curso em curso de comunicação visual que, na esteira de uma nova legislação, acabou por tornar-se um curso técnico, equivalente ao Ensino Médio. Foi o primeiro do Brasil nesses moldes.

Foram muitos os que estiveram no grupo que fez parte dessa empreitada no Iadê: Haron Cohen, Ruy Ohtake, Alexandre Wollner, Laonte Klawa, Maristela Gaudio, Luiz Paulo Baravelli, Tizuka Yamazaki, Antonio Benetazzo, Ana Belluzzo, Marcelo Nitsche, Sergio Ferro, Carlos Fajardo, J. Jota Moraes, Carlos Henrique Heck, Dalton de Luca, Carmela Gross, José Resende, Isa Figueiredo, Eddy Pires Stephan, Oswaldo Louzada, entre outros, com a direção de Emilio Fernandez Cano, Paulo Ramos Machado e Michiro Motoda.

Já a Faculdade de Arquitetura de São José dos Campos, fundada em 1970, trazia como novidade a ousada proposta de se iniciar o curso a partir de audiovisual. Acreditava-se que, por meio das imagens, era possível compreender, de forma ampla, os sentidos

do espaço urbano, do desenho e de um projeto arquitetônico. A escola durou apenas cinco anos.

A faculdade ficava, por coincidência, numa área militarizada e cerrou as portas em decorrência da pressão feita por políticos e militares da região. Marcada pela ousadia das propostas e dos debates, ela teve, entre seus professores, Paulo Bastos, Vicente Bicudo, Jean-Claude Bernardet, Damiano Cozzela, Ricardo Maranhão, Mayumi Watanabe, Placido de Campos Júnior, Dalton de Luca, Ana Belluzzo, Walter Rogério, Walter Ono, Anselmo Pecci, entre outros, e o diretor Aloísio Monteiro.

O fato é a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de 1968, que veio do acordo MEC-Usaid,<sup>7</sup> impactou bastante o cenário da educação superior no Brasil para o bem e para o mal. Até então, havia duas faculdades de arquitetura em São Paulo, a FAU e o Mackenzie. A partir do acordo, elas foram se multiplicando pelo país. Hoje, são mais de sessenta só no estado de São Paulo.

Nesse período, a FAU era, sem dúvida, a mais importante escola para a discussão de arte no país. Era, talvez, a única até. Porque a Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, foi aberta apenas no final da década de 1960. Mas cabe registrar que esse período, entre os anos 1960 e 1970, foi um momento forte também para a Fundação Armando Alvares Penteado (Faap).

Davam aulas na Faap, na década de 1960, arquitetos como Flávio Império, Sérgio Ferro e Ruy Ohtake, e artistas como Darel Valença Lins, Marcelo Grassmann e Renina Katz. Foi

esse grupo, chefiado pelo professor Flávio Motta, que conseguiu fazer com que, em 1967, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) aprovasse a criação do primeiro curso superior da Faap, a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações.

Posteriormente, um segundo grupo muito forte, coordenado por Donato Ferrari, com Walter Zanini, Haron Cohen, Nelson Leirner, Regina Silveira, Evandro Jardim e Julio Plaza, entre outros, passou a lecionar na Faap. Esse grupo foi, já na década de 1970, constituir o curso de artes plásticas da ECA. Em seu depoimento para a Cátedra, Regina discorre sobre esse momento.

A educação da arte e da arquitetura viveu, no Brasil, um período extremamente rico e provocador. Mas, conforme a ditadura foi se instalando, foi havendo um esvaziamento dos debates – que incluíam, entre outras coisas, o desenho da cidade. Esse esvaziamento coincide com a saída de Vilanova Artigas da FAU. E o que a gente viu, com o decorrer do tempo, foi o domínio de propostas vindas da indústria imobiliária. As Universidades sucumbiram aos interesses imobiliários.

Cabe assinalar que, de alguma maneira, era importante aproveitar algumas propostas feitas pela ditadura, como os cursos técnicos e as novas faculdades – ainda que essas instituições fossem sempre de nível discutível. Foi, porém, nessa época que se deram os exageros na busca pelo lucro, que acabaram por atingir as atividades educativa e arquitetônica.

Isso tudo acontecia no mesmo momento em que as cidades brasileiras eram invadidas pelo êxodo rural provocado pela transformação da escala da produção agrícola, que passava das pequenas e médias propriedades para as extensivas. Essa população, expulsa do campo, foi ocupar as periferias das cidades. Num período de pouco mais de dez anos, entre 1970 e 1980, as cidades foram desfiguradas. Esse processo continua até hoje.

Meus primeiros contatos com a arquitetura e com o que ela pode significar se deram na minha infância e na minha adolescência,

<sup>7</sup> O acordo MEC/Usaid incluiu uma série de convênios realizados a partir de 1964, durante o regime militar brasileiro, entre o Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (Usaid). Os convênios tinham como objetivo uma profunda reforma no ensino brasileiro e a implantação do modelo norte-americano nas Universidades brasileiras. [N.E.]

andando pela cidade. Aos 16 anos, eu era *office-boy* de um escritório de arquitetura e caminhava muito pelo centro da cidade. Lembro-me da construção do Edifício Copan, do Edifício e da Galeria Califórnia, na Rua Barão de Itapetininga, cujas colunas em V, projetadas por Niemeyer, me impressionavam. Fora do centro, lembro das casas modernistas do Sumaré.

Lembro aqui que houve uma estreita relação entre a arquitetura moderna e a nova burguesia paulista do pós-guerra. Essa burguesia tomou para si a escolha da modernidade na arquitetura: uma linguagem nova, com grandes aberturas para o exterior, estrutura leve e cozinha racionalizada para um serviço rápido. Eles tentavam deixar para trás as casas aristocratizantes que caracterizavam a vida dos fazendeiros de café e carregavam resquícios do passado escravocrata para aderir ao mundo do trabalho, da vida industrial. Mas, no todo da cidade, o modernismo pouco apareceu. E o passado escravocrata seguiu se fazendo presente, nos detalhes das residências e ainda na nítida diferença entre as regiões ricas, pobres e miseráveis da cidade.

Quatro décadas se passaram até que o debate sobre as cidades voltasse a ter lugar na sociedade. Hoje, finalmente, há algum debate em busca de soluções parciais para a ocupação das cidades. Nesse quase meio século, a Universidade perdeu a oportunidade de responder a uma demanda fantástica. A solução para os problemas urbanísticos foi, por sua vez, se tornando cada vez mais difícil. É importante que, além do debate teórico, busquem-se caminhos reais – e ousados, eu diria. Hoje, temos muitos processos no papel e pouca ação ainda.

Os projetos habitacionais ficaram todos iguais, com pouca ou nenhuma variação nos amplos terrenos. O que vemos é casinha, casinha, casinha. E tudo isso sem infraestrutura, sem arruamentos, sem paisagismo, sem saneamento básico e, principalmente, sem equipamentos urbanos – praças, escolas, locais de trabalho, pontos de reunião, de cultura, comércio, serviços etc.

Por mais que se diga que os estados estão falidos, uma simples conta de aritmética nos permite perceber que há, sim, recursos para uma reforma habitacional a ser feita em alguns anos e para uma reforma urbana num prazo um pouco mais longo. A questão é mais política do que financeira e técnica. Outro problema é que, quando há alguma proposta, os arquitetos, por falta de formação, não estão preparados para dar a resposta técnica. A grande maioria de nossos arquitetos não estava preparada, por exemplo, para o Minha Casa Minha Vida, projeto do governo Lula (2003–2011). As escolas de arquitetura não cumprem sua função social. Falta aos profissionais, de maneira geral, maior conhecimento da sociedade, da cidade e das possibilidades arquitetônicas, técnicas e estéticas para os novos conglomerados urbanos.

Mas, em resumo, minha passagem pela docência de comunicação visual da arquitetura, por mais que tenha tido momentos fortes, acabou sendo apenas isso: uma passagem. Nenhum dos cursos me empolgou verdadeiramente e, em não muito tempo, acabei desistindo de dar aulas.

### **AS VIAGENS, SEMPRE**

Ao longo da primeira fase da minha vida profissional, viajei muito. Após o término da faculdade, e já contando com alguns recursos pessoais, entendi que outras viagens se faziam necessárias. Achava importante conhecer os diferentes modelos culturais, de política cultural e a própria produção. Quando estamos viajando, temos atenção plena e isso propicia um aprofundamento da relação com a arte, a arquitetura, a cidade. Nas viagens, eu sempre saía a ver tudo que estivesse relacionado à cultura.

O modelo brasileiro de cultura era muito baseado em modelos estrangeiros e, se eu queria trabalhar com isso, precisava conhecê-los. Mas eu era, ao mesmo tempo, movido por um pensamento marcado por uma grande crença no país.

Foi em busca desses diferentes modelos de instituições e de políticas culturais que eu, já tendo conhecido a Europa Ocidental, dei início a visitas à Escandinávia, à Europa Central, aos Estados Unidos e ao Japão. De 1968 até o final da década de 1980, sistematicamente, explorei a cultura ao redor do mundo. Fui assim sofisticando meu olhar, me preparando, sem saber, para me tornar o que me trouxe até esta Cátedra: um gestor cultural – por mais que essa expressão ainda me cause certo desconforto, vou usá-la. Naquele momento, não era todo mundo que viajava para a Europa. E ter outras referências dá a consciência de onde é possível chegar; dá novos parâmetros.

Outra curiosidade, nessas viagens, era encontrar os brasileiros exilados – posso citar, entre eles, Marilena Chauí, Francisco Weffort, Antonio Dias e Rubens Gerchman – e conhecer obras, principalmente de cinema, que estavam proibidas no país. Foi fora do Brasil que tive acesso a filmes como *Ze e Estado de sítio*, de Costa Gravas; *Saló*, de Pasolini; *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick; e o surrealista *El Topo*, do chileno Jodorowski. Nos Estados Unidos, tive a oportunidade de entrar em contato com um cinema de vanguarda que tinha grande proximidade com as artes visuais – caso dos filmes feitos por Jonas Mekas, Pennebaker, Andy Warhol, Jean-Luc Godard e Chris Marker, entre muitos outros.

Em Nova York, conheci também os documentários europeus, como aqueles feitos pelo holandês Joris Ivens, que nos revelavam Cuba e Vietnã. Ainda em Nova York, vi, de perto, a dança moderna. Embora Paul Taylor e Merce Cunningham já tivessem vindo ao Brasil, seus discípulos, como Lucinda Childs, Trisha Brown, Alvin Ailey e Carolyn Carson, eram ainda desconhecidos neste hemisfério. Apesar de os programas musicais eruditos serem já então bastante frequentes no Brasil, uma vez que muitos empresários tinham interesse em bancá-los, o público, que pagava caro, se dava por satisfeito com um tipo de música que não causava nenhum desconforto.

Evidentemente, cada região tem suas características diferentes. A Europa Central vivia sua fase socialista, extremamente ligada ao

seu passado barroco, mas marcada por aquela coisa mais ou menos igualitária; ou seja, não havia ali a desigualdade norte-americana ou mesmo brasileira. O barroco estava presente nas igrejas, nos palácios e nas habitações.

A Escandinávia demonstrava um enorme frescor em cada uma de suas atividades. A região vivia uma forte influência moderna, desde seu fantástico design até seus equipamentos urbanos e os primeiros museus modernistas. A gente via, lá, uma coisa mais protestante, com linhas muito retas e uma certa informalidade na vida.

Enquanto na Europa Central as pessoas andavam de paletó e gravata, na Escandinávia elas andavam de camisa colorida e as crianças eram vestidas como crianças. Na época em que lá estive, eles haviam estabelecido e aprofundado sua linguagem artística. E o desenho, marcado por características barrocas, com muita expressividade e cor, adquiriu uma importância muito grande. A arte gráfica vinda do centro da Europa era muito expressiva. O desenho livre, feito no papel rasgado e com texto manuscrito, ocupava de forma organizada a paisagem urbana.

A Polônia era o lugar onde as artes gráficas eram especialmente desenvolvidas, com o estilo da Europa Oriental. Em minha passagem por lá, estive com vários artistas gráficos, professores da Escola Nacional de Belas Artes de Varsóvia, como Henriky Tomaschewsky e Maciej Urbaniec e outros grandes mestres. Descobri, nessa incursão, como se formavam os estudantes de artes gráficas no país: eles passavam por um curso com seis anos de duração, constituído por aulas de segunda a sábado, durante oito horas que se dividiam entre quatro horas de projeto por dia, duas horas de desenho e mais duas horas de teoria, técnica e história. Não chega a ser um mistério que a escola polonesa de cartazes tenha entrado para a história.

Cartazes de grande tiragem, feitos para divulgar eventos culturais como cinema, teatro, circo, exposições e dança, fizeram parte da tradição cultural urbana polonesa desde o período socialista, instituído perto do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1944, até a

extinção da União Soviética, em 1991. Essa forte presença da arte nas cidades se deu, em maior ou menor escala, em todo o Leste Europeu.

Passados trinta anos da minha primeira ida à Polônia, realizamos, no Instituto Tomie Ohtake, duas exposições de cartazes poloneses, e ainda uma terceira, com cartazes do pós-socialismo, com resultado muito interessante, ainda que sem aquela expressividade. Os desenhos tinham contornos mais lineares e geométricos, cores que correspondiam ao desenho e títulos mais tipográficos e mecânicos. Aconteceu, em resumo, uma ocidentalização da arte gráfica polonesa. No entanto, continuou a haver uma gráfica, nos países da Europa do Leste, mais expressiva, vinda de escritórios de vanguarda, como o Ostengruppe, da Rússia, cujos cartazes foram expostos no Instituto em 2010.

Enquanto na Europa Oriental vivia-se, nos anos 1970, o socialismo, nos Estados Unidos ouviam-se os ecos do movimento *hippie* e do movimento político que, na década anterior, havia se colocado frontalmente contra o *establishment* e o consumismo. E uma das graças de se estar em Nova York era viver o paradoxo dessa ideologia: as lojas grandiosas, com vitrines de roupas e produtos que seduzem o olhar, e também as livrarias e lojas de discos que eram, por si, uma abertura para o mundo. Passava dias inteiros na Barnes & Nobles perto do Lincoln Center e na loja principal, na Quinta Avenida. Ia, por meio dos livros, descobrindo o que acontecia pelo mundo.

Em Nova York, os museus eram um espetáculo à parte, simbolizando um fenômeno forte dos últimos quarenta anos, que é a presença dos equipamentos culturais nos grandes centros urbanos. Os museus costumavam ser feitos a partir do esforço conjunto da iniciativa privada e do poder público para transformar a metrópole em um local de atração do grande público para os eventos culturais. Em Nova York, isso é fortíssimo.

O MOMA, com sua maravilhosa exposição permanente do modernismo, fora todas as outras, menores, nos ensinava que um museu é constituído por sua coleção e suas exposições, mas também pelos

impressos cuidadosos, pelos *flyers*, pelos catálogos, pelos livros dedicados a cada exposição. Tudo isso deleita e educa os visitantes, além de ajudar a prover recursos. Aqui, tentamos implantar as lojas de museu, mas a frequência é pequena e, no geral, as pessoas pouco compram. Também não podemos nos esquecer de que os museus de Nova York recebem pessoas do mundo todo, desejosas de levar um souvenir – de objetos a publicações.

Em cada museu da cidade, havia algo a aprender: Metropolitan, Guggenheim, Whitney, Museu de História Natural, todos grandes, e alguns menores, mas não menos interessantes, como o Jewish Museum, o International Center of Photography (ICP), Frick Collection, Morgan Library, NY Public Library, 68th St. Hunter College e o Museo del Barrio. Só mais tarde apareceriam, na cidade, o Neue Galerie, o New Museum como é hoje, e o novamente ativo America Society. E havia ainda as instituições fora de Manhattan, como o Brooklyn Museum, o Queens Museum, e, localizado às margens do Rio Hudson, o Dia:Beacon.

Fora de Nova York foi construído o Museum of Contemporary Art de Los Angeles (Moca), projeto do arquiteto Arata Isozaki, além de museus na Califórnia, no Texas, no centro-oeste do país, na costa leste e na Flórida. Um caso que merece ser lembrado é a National Gallery de Washington, projeto de Ieoh Ming Pei, arquiteto que fez a pirâmide do Louvre. José Neistein, numa conferência em São Paulo, disse que essa construção era possivelmente a última grande obra da humanidade com finalidade cultural. A obra, inaugurada em 1975, custou quase us\$ 100 milhões, então um orçamento recorde para uma obra cultural.

Outro lugar que conheci nessa segunda fase de viagens foi o Japão, país que sempre foi historicamente muito atuante em termos culturais, mas que, nos anos 1970, época em que viu sua economia fortalecer-se, vivenciou, coincidentemente ou não, um encolhimento criativo tanto nas artes plásticas quanto em outras áreas, como cinema, música e literatura.

A partir dos anos 1990 foi, entretanto, retomada a produção artística de qualidade que se mantém até hoje. O ímpeto criativo voltou e o Japão continuou a ser um grande celeiro da arte, na arquitetura, uma das mais avançadas do mundo desde o final da Segunda Guerra Mundial; na literatura, com vários Prêmios Nobel; na artes visuais; na dança, a partir do Butô, uma mistura de arte tradicional japonesa com dança ocidental; no design, acrescentando ao tradicional desenho artesanal a influência ocidental e a absorção da tecnologia; na música erudita; na música popular muito sofisticada, novamente com a influência do Ocidente e da tecnologia; em outras manifestações que deram a nova expressão artística nipônica.

Nos anos 1970, podia-se observar no Japão uma vida urbana muito interessante – cada cidade ou região era uma verdadeira mostra do bom gosto daquele povo – e o início de um nacionalismo cultural que começava, lentamente, a dar lugar a um pós-guerra americanizado, quando o país deixou de se chamar *Japan* para ser *Nippon*.

Nesse movimento de formação da identidade nipônica, os museus tiveram um papel preponderante. Ao longo de duas décadas, entre 1975 e 1995, foram construídos trezentos museus no país. Essas edificações, que não necessariamente dialogavam com o passado urbanístico da cidade, eram não apenas belos exemplares arquitetônicos de caráter moderno, como museus com conteúdos difíceis, mas de fácil absorção. O que isso quer dizer?

Que o acesso à história, por exemplo, ainda que a uma história complexa, é facilitado. Você, num museu histórico do Japão, descobre a Idade Média por meio de uma incrível maquete colocada na sua frente. As coisas são apresentadas de tal forma que, ao olhar aqui, você entende o que foi a Idade Média.

Esses equipamentos foram projetados para fazer parte de um programa de desenvolvimento nacional e eram divididos, basicamente, em três tipos: os museus de arte, nos quais se sobressaía a questão da sensibilidade; os museus históricos, pautados pela questão da

cidadania; e os museus de ciência, cujo propósito era dar ênfase às questões da racionalidade científica.

Os museus de ciência passam pela física, pela química, pela botânica e pela matemática. Mas mesmo as problemáticas mais complexas eram tratadas sempre de forma simples e muito conectada à realidade e à constituição do planeta. Os museus de história, talvez os mais interessantes, mostram o que aconteceu com a localidade onde está o equipamento, desde a era geológica, passando pelo surgimento das florestas e do homem, até chegar à formação dos primeiros núcleos urbanos e, por fim, à sociedade tecnológica.

Tudo isso é mostrado por meio de desenhos, pinturas, maquetes e algumas reproduções em 3D, em tamanho natural, que possibilitam ao visitante a compreensão do desenvolvimento do país e da formação da sociedade. Os museus de arte, por sua vez, são mais parecidos com os museus de outros lugares do mundo.

Nessas viagens, comecei também a descobrir outras culturas que não as originadas da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos, que viviam, naquele momento, a chegada da globalização e do neoliberalismo. Tanto Europa quanto Estados Unidos passavam a viver o mundo das coisas mais caras, mais espetaculosas, como a pirâmide construída para servir de entrada ao Museu do Louvre.

A arquitetura do período vai ficar para a história da humanidade. Nunca se tinha visto antes tamanha sofisticação e conceituação dos espaços. Parte disso foi propiciada pelo aparecimento de novos materiais, fruto de uma química fina muito desenvolvida. A gente não costuma pensar nisso, mas a química fina ajudou a cultura, a arquitetura e o design.

Quando a gente olha para essas coisas, percebe o quão impressionante é o desenvolvimento da humanidade – e a cultura faz parte disso, logicamente. O avanço, no entanto, é sempre restrito a uma pequeníssima parte da população; ele nunca chega a todos. A arquitetura pode avançar, mas o número de excluídos nas cidades só aumenta. Toda a nossa luta, da gente que trabalha com cultura e, em

especial, com gestão cultural, deveria passar por uma reflexão sobre isso, sobre a forma como a cultura se insere na sociedade e pode contribuir para modificá-la. Mas quem pensa nisso de fato?

Foi muito marcante, nesse processo de consolidação de um pensamento sobre a cultura, a relação que, em determinado período, desenvolvi com Cuba. No início dos anos 1980, depois de muita arbitrariedade, falta de justiça, prisões de adversários políticos e de censura a uma imprensa que, ao ser vítima, arrependeu-se da defesa ao golpe, a ditadura militar brasileira, após quase vinte anos, ia dando sinais de esgotamento. Nesse momento, começaram a ser dados os primeiros passos para o retorno democrático. Entre eles, estava a luta pelo reatamento das relações diplomáticas com Cuba. Criou-se, para isso, a Associação Cultural José Martí, da qual faziam parte figuras como Florestan Fernandes, Antonio Candido, Fernando Moraes, Chico Buarque, Itoby Alves Correa Júnior e, modestamente, eu.

Meu papel foi ajudar Itoby, o grande dirigente da associação, a organizar uma série de atividades culturais que colocassem o público em contato com a incrível produção cultural e artística de Cuba. Divulgamos livros de ficção, textos sobre a realidade do país, muito cinema, muita música popular e erudita, material de arte e de artes gráficas – aí incluídos belos cartazes de cinema desenhados por Eduardo Muñoz Bachs, Azcuy Cárdenas, Antonio Pérez González (Ñiko) e outros, que deixavam todos perplexos por seu alto nível.

8 O Casa das Américas é um prêmio literário oferecido pela Casa de las Américas, organização cubana destinada a promover o intercâmbio cultural com outros países latino-americanos.

Entre 1983 e 1988, fui muitas vezes a Cuba para discutir os projetos e trazer material para ser mostrado no Brasil. Realizamos uma exposição de gravura de jovens cubanos no Masp, sob o entusiasmo do professor Pietro Maria Bardi e de Eugenia Esmeraldo; e fizemos, no Centro Cultural São Paulo, a gigantesca Jornada Cultural Cubana, que reuniu diversas manifestações artísticas, realizadas na ilha. Os artistas e intelectuais brasileiros que estiveram em Cuba pelos mais diversos motivos – principalmente, para levar solidariedade ao primeiro país socialista das Américas –, e também os que foram ao Prêmio da Casa das Américas<sup>8</sup> como jurados, compareceram à Jornada, fazendo conferências, participando de mesas-redondas e dando depoimentos. Foram duas semanas memoráveis, aberta com a Orquestra Sinfônica de Campinas regida por Benito Juarez, tocando os hinos nacionais, e com a participação de Miúcha [Heloísa Maria Buarque de Hollanda], do centro da biblioteca com o público postado no andar da própria biblioteca e nos andares superiores; o apresentador da noite foi Chico Buarque de Hollanda.

Minhas idas para Cuba foram sempre muito interessantes, pois eu acabava tendo acesso a faces da ilha que pouca gente conhecia. Um dos lugares que me marcaram foi a Escola Lenin, onde os mais expressivos garotos cubanos iam aprender cidadania e estudar os mais diversos e complexos manuais – de pilotagem, foguetes, ciências, marcenaria, mecânica, tecnologia etc. Fizemos cadernos culturais sobre Cuba escritos pela professora Fany Abramovich e por Aracy Amaral, que falavam muito sobre a arte produzida no país. Aquela foi, coincidentemente, a época da criação da Bienal de Havana, que ocupava o Museu Nacional de Belas Artes e inúmeras casas de Havana Velha com arte cubana, latino-americana, africana e asiática, além de organizar exposições especiais de alguns artistas americanos, como Claes Oldenburg.

Andar por Havana se constitui numa experiência sempre agradável. Os cubanos são cordiais e alegres, respeitam os estrangeiros e adoram trocar ideias e opiniões. O despojamento da população, que

se acostumou a viver sem opulência, é uma coisa extraordinária. O que também chama a atenção é o desejo por conhecimento. Afinal, educação e saúde estavam resolvidas. A escolaridade é assegurada até o fim da Universidade e o cuidado com a saúde é uma segurança que todos têm – vimos o alto nível e a dedicação dos médicos cubanos que vieram trabalhar em todos os cantos do Brasil.

Nas ruas de Havana não há gente maltrapilha, analfabeta ou que desconheça a realidade do país. Certamente, há alguma porcentagem da população que gostaria de estar em um lugar como a Escandinávia. Mas duvido que haja muita gente que quisesse viver em locais de opulência. A cultura cubana não comporta a ideia de riqueza e miséria convivendo. E se menciono os países nórdicos é porque eles são dos poucos que não têm a disparidade social que sabemos ser a realidade do capitalismo.

A Cuba que eu vivenciei na década de 1980 foi, no entanto, sendo transformada. Anos após a quebra do socialismo nos países do Leste Europeu, a economia cubana caiu vertiginosamente. Durante vinte anos, a economia dos países socialistas, que davam um preço alto ao açúcar e baixo ao petróleo, permitia um equilíbrio na balança comercial. Mas, a partir dos anos 1990, o país passou a vivenciar grandes dificuldades econômicas impostas pelo maior boicote econômico executado por um país, os Estados Unidos, a outro. Mesmo assim, a educação, a saúde e algumas necessidades básicas foram mantidas. De acordo com o relato de profissionais e intelectuais brasileiros que foram recentemente ao país, a situação dos habitantes não condiz com o que a imprensa descreve. Eles continuam com muitas dificuldades, mas seguem, aparentemente, felizes. A política cultural, no entanto, foi penitenciada pela crise econômica e muitos artistas foram viver em outros países.

No tempo em que lá estive, a cultura era muito forte. A recuperação de Havana Velha e o desenvolvimento das artes chamavam a atenção de quem chegava à ilha. Na década de 1970, o Ministério da Cultura de Cuba estabeleceu que cada região cultural (cada cidade

média era uma região; e Havana tinha quatro regiões), deveria ter pelo menos dez projetos culturais. Entre eles, estavam uma biblioteca, uma galeria para exposições, um coral, um auditório para música, um cinema, uma livraria, um teatro e um espaço múltiplo que deveria receber, primordialmente, apresentações realizadas pelas populações locais.

A possibilidade de grande número de habitantes tomar parte dessas ações culturais fundamentais, assim como o desenvolvimento das artes, das atividades urbanas e das questões estéticas deram nova vida ao país e fizeram com que Cuba – a despeito do terrível boicote econômico que fez com que produtos básicos de alimentação faltassem à população – se tornasse um país reconhecido em todo o mundo.

Uma terceira fase das viagens que fiz se deu a partir da década de 1990, momento no qual passaram a ser abertos os mais espetaculares museus do mundo. Resultado do acúmulo de recursos do neoliberalismo, esse movimento deu origem ao incremento de espaços já existentes e à construção de novos lugares. Surgiram ou foram ampliados nesse momento: Centre Georges Pompidou (Beaubourg), novo Louvre e suas filiais, Louis Vuitton e Instituto do Mundo Árabe (em Paris); Pompidou de Metz, Tate Modern, British Museum, National Gallery e National Portrait Gallery (em Londres); MoMA (em Nova York); Reina Sofía e Thyssen (em Madri); Museu de Arte Contemporânea e o Instituto Catalão de Cultura Contemporânea em Barcelona; Guggenheim de Bilbao; Museu Paul Klee (em Berna), Stedelijk, Rijks e Van Gogh (em Amsterdã); Moderna Museet (em Estocolmo); o Astrup Fearnley (em Oslo); Mori Museum (em Tokyo). Dentre essas instituições, havia algumas privadas, como Mori, Louis Vuitton, MoMA (de Nova York), Astrup Fearnley.

Nessa época, e pelo mesmo motivo, houve ainda a multiplicação de galerias com grandes sedes em Nova York, Los Angeles, Londres, Paris, Colônia e outras cidades. O mundo das casas de leilões expandiu-se para além da Sotheby's e da Christie's e as feiras

foram se multiplicando. A entrada dos países asiáticos – como China, Coreia do Sul, Singapura, Taiwan e Hong Kong – no mercado de arte contribuiu para a valorização da arte contemporânea a partir das últimas décadas do século xx. Antes, a valorização de uma obra levava, em geral, décadas ou séculos para acontecer. Hoje, as obras são vendidas no momento em que estão sendo executadas. Essa valorização, naturalmente, alimenta galerias mais potentes, grandes leilões, novos mercados e grandes museus. A nova fase da arte, inserida no período de maior desenvolvimento do capitalismo, é, como todo o resto, resultado da grande concentração de renda que, com a globalização, só se expandiu.

Parte desse universo fui conhecendo nas viagens realizadas ao longo dos anos – aí incluído o período que defino como o da minha maturidade. Conheci vários desses museus e dessas galerias logo que foram abertos ou em períodos imediatamente posteriores.

Realizei, até hoje, aproximadamente oitenta viagens para o exterior. Algumas, fiz a turismo, mas a maior parte delas teve, como principal motivação, questões ligadas à política cultural. Nesses lugares, segui fazendo o que fiz desde a minha primeira viagem: conheci equipamentos artísticos. O que mudou, conforme minha posição no universo da cultura foi mudando, é que passei também a conhecer as instituições por dentro e a estabelecer relações com os membros de museus, galerias, teatros, auditórios, ministérios e secretarias. Fui, dessa forma, construindo uma rede pelo mundo. Esses contatos resultaram em muito aprendizado e também em parcerias. Se não viajei ainda mais é porque, nas viagens, o tempo escapa pelos nossos dedos e a locomoção, sobretudo a partir de certa idade, não deixa de ser cansativa.

É interessante notar que, apesar de eu talvez não ter investido tanto quanto poderia nesses relacionamentos internacionais, o caminho inverso acabou sendo pavimentado pela própria relevância cultural que o Brasil foi ganhando com o passar dos anos. Hoje, o Instituto Tomie Ohtake é visitado por gente de fora e, aos poucos,

vamos tentando inverter a via das exposições, fazendo com que a arte brasileira seja mostrada em instituições estrangeiras.

## **A CHEGADA À GESTÃO CULTURAL**

Pouco mais de uma década depois de formado e carregando nas costas quase vinte anos de atividade profissional, comecei a abrir, em 1980, uma nova trilha profissional: tornei-me dirigente cultural. Minha chegada ao universo das instituições culturais se dá num momento no qual tudo ainda é muito incipiente – ou, em outras palavras, pouco institucionalizado.

Tratava-se, justamente, do período no qual o país ensaiava a volta à democracia e o setor cultural necessitava romper com o ciclo das soluções paliativas. Nos anos 1980, os governos passaram a ter maior clareza da necessidade de uma intervenção mais direta na cultura. As secretarias estaduais e municipais foram ganhando autonomia, se separando do esporte, do turismo e da educação. Até então, a cultura ia sempre a reboque, principalmente da educação. Trabalhei em órgãos públicos de 1979 a 1995.

Entre 1979 e 1991, passei por organismos ligados ao município, ao estado e ao governo federal: respectivamente, o Centro Cultural São Paulo (CCSP), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Cinemateca Brasileira. Essas instituições guardavam traços comuns, como a hierarquia muito marcada, a burocracia e a necessidade de organização – do pessoal, das finanças e do programa. Mas, logicamente, eram também muitas as diferenças.

Uma das questões centrais da administração pública é o modelo de gestão. Apesar de todos os dirigentes terem total preferência por fundações de caráter privado ou público, Organizações Sociais (OS), o custo da administração direta é mais baixo – principalmente por estar livre de impostos e taxas. A administração direta pede, porém, um planejamento mais longo, pois as regras a serem seguidas são muitas e, desde 1993, é preciso seguir a Lei das Licitações.

A Lei n.8.666, promulgada em 1983, na passagem para a abertura democrática, tornou duro o dia a dia da administração pública. A medida tornou-se um enorme obstáculo para as compras e contratações governamentais. No caso da arquitetura, por exemplo, a lei, criada para evitar falcatruas e favorecimentos, acabou deixando os governos à mercê das empreiteiras que, para oferecer o menor preço, baixaram o nível das construções. Os arquitetos queriam manter a qualidade, mas as empreiteiras queriam economizar. Nesse cabo de guerra, sabemos quem venceu.

Acreditar que, antes da lei, os processos eram menos lícitos, me parece ingenuidade. Mas eles podiam, ao menos, ser mais bem executados. Na cultura, também não foram poucos os impasses gerados pela lei. Quando entrei na Secretaria Estadual de Cultura, peguei o exato momento da mudança na lei. Não vou negar que ficou tudo muito complicado.

A despeito das dificuldades inerentes à gestão pública, tive a felicidade de trabalhar com dois dos melhores secretários de cultura que São Paulo teve: Mario Chamie, que era, paradoxalmente, conservador nas posições políticas e administrativas e progressista nas iniciativas culturais, e Fernando Moraes, com quem trabalhei no estado. Neófito na administração cultural, Moraes trouxe, para o ambiente administrativo, muita inovação. Inventivo em suas proposições, levou para o estado uma extraordinária animação.

A eficiência dessas gestões foi fundamental para o desenvolvimento da cultura em São Paulo. Felizmente, essas pessoas trabalharam sobre bases criadas por uma série de dirigentes que as antecederam. Cito: Mário de Andrade, Paulo Duarte, Paulo Emilio Salles Gomes – cuja trajetória é recuperada, nesta Cátedra, pelo professor Ismail Xavier –, Rudá de Andrade, Sábato Magaldi, Carlos Augusto Calil – que com seu depoimento para esta Cátedra contribui para a construção da história da nossa gestão cultural – e governantes como Abreu Sodré e seu colaborador Luiz Arrobas Martins.

Todas essas personalidades, pertencentes ao *establishment* paulista, conduziram nossa política cultural por meio da manutenção do patrimônio existente e da valorização da história. Trabalhei também com governantes que não tinham ligação com a cultura e não pertenciam à elite, mas tinham sensibilidade para fazer avançar a cultura, como os ex-governadores do estado de São Paulo Orestes Quércia e Luiz Antonio Fleury Filho.

Foi ao me aproximar da administração pública que senti a força do *establishment*, ou melhor, o real significado político dessa palavra na área cultural. Posso citar, como exemplo da força do *establishment*, o conflito entre Sábato Magaldi e Mario Chamie, ambos brilhantes intelectuais e, inclusive, muito amigos um do outro.

Sábato era um atuante crítico teatral, que escrevia no Suplemento Literário do Estadão e no *Jornal da Tarde*. Mario era um poeta e teórico de literatura e de cultura e alto funcionário da Olivetti, a companhia italiana de máquinas de escrever e afins, a mais avançada empresa de design do mundo. Magaldi foi secretário municipal de Cultura da gestão de Olavo Setubal. Ao fim da gestão de Setubal, Sábato manifestou o desejo de continuar no cargo. Chamie, por sua vez, não escondeu que tinha esse mesmo desejo.

Houve um desentendimento entre eles e a antiga amizade foi rompida de maneira catastrófica. Mario Chamie foi nomeado para o cargo pelo prefeito Reynaldo de Barros. Mas ele não mediu a força do *establishment*. O duelo entre os dois não cessou depois da indicação e a verdade é que, apesar de ter realizado uma belíssima gestão, Mario foi, em alguma medida, preterido pelo meio cultural e literário.

Para se compreender melhor esse episódio, é preciso voltar para trás no tempo e retomar os acontecimentos da década anterior, extremamente importantes para a cultura paulista. Em 1967, durante a ditadura militar, o advogado, empresário e deputado Roberto de Abreu Sodré foi nomeado, pelos generais, governador de São Paulo. Sodré, por sua vez, chama para ser seu colaborador direto o também advogado Luís Arrobas Martins.

Ambos pertenciam a famílias ilustres que enriqueceram com o café; ambos olhavam com maus olhos as prisões de notáveis paulistas – de intelectuais a operários – que se opunham ao regime militar, ajudando muitos a se esconderem e a escaparem de serem presos. Uma vez no governo, Sodré e Martins criaram instituições culturais de peso, como o MIS, a Fundação Padre Anchieta, mantenedora da TV Cultura, o Festival de Música de Campos do Jordão, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e o Museu da Casa Brasileira. Essas iniciativas só foram possíveis pela força do *establishment* que, apesar do contexto político, se via na obrigação de dar à cidade esses signos.

O *establishment* tende a gostar da organização e da ordem e prefere o que já está estruturado. Os que não são do *establishment*, quando chegam ao governo, gostam de abrir espaço para a criação de novos projetos e experimentações. Enquanto uns chegam aos organismos que, em suas mãos, são mais estáveis, os outros querem reformular e recriar, inventando coisas novas, mesmo que eventualmente à custa de mudanças nas instituições. É verdade que a manutenção do *status* pode prolongar a vida de uma instituição. Assim como é verdade que, para se inovar, é preciso quebrar um pouco a ordem.

É importante salientar, nesse sentido, o Masp, o mais importante museu do Brasil, graças à atuação do casal Bardi. Lina Bo Bardi, muito prestigiada pela grande atuação que teve como arquiteta, atuou na fase inicial do museu até a mudança para a Avenida Paulista. Mas, apesar de muito conhecido como diretor do Masp, o professor Pietro Maria Bardi não é muito lembrado como o grande formulador do museu e seu condutor. Foi ele que concretizou a coleção internacional e que fez com que o Masp fosse o primeiro museu de São Paulo a realizar várias exposições simultâneas, com assuntos diversos, e ser um local de grande movimento de todo tipo de público.

A geração que sucedeu essa primeira, digamos, “aristocracia” nas instituições culturais de São Paulo procurou, pelo menos de acordo com a minha compreensão, equilibrar os dois pratos. É a

geração de Mario Chamie, Fernando Morais, Carlos Augusto Calil, Emanuel Araújo, e na qual me incluo. Calil e Emanuel relatam, em palestras dadas para a Cátedra, suas experiências à frente da Cinemateca Brasileira e da Secretaria Municipal de Cultura, no caso de Calil, e da Pinacoteca e do Museu Afro Brasil, no caso de Emanuel. O que une a prática de todos esses gestores é a disposição para lidar com a escassez de recursos e de organização e uma crença profunda no valor dos projetos que abraçam.

Entre os gestores que foram ocupando espaço a partir dos anos 2000, mencionaria os nomes de Celso Cury, que teve uma atuação pioneira no que diz respeito à inserção da questão de gênero nas instituições públicas; Antonio Grassi, que se estabelece na esfera privada, tendo também passado pela Funarte; Marcelo Araújo, que se especializou na gestão das instituições públicas; Martin Grossmann, que promove a intersecção ente Universidade, instituições públicas e meios virtuais; e Eduardo Saron, que dirige uma instituição privada, mas tem a mais ampla atuação na política cultural. Grossmann participa desta Cátedra com depoimento que faz a genealogia de um gestor cultural; Saron, por sua vez, procura interpretar a história da política cultural brasileira.

## A PRÁTICA DA CULTURA

Minha primeira experiência como dirigente cultural se deu no Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), onde cheguei em 1979 e fiquei até 1983. O Idart foi criado em 1975 com o propósito de realizar pesquisas temáticas e de construir uma documentação, principalmente através de uma hemeroteca, nas áreas de arquitetura, artes plásticas, artes cênicas, cinema, música, artes gráficas, comunicação e literatura.

A ideia é que o Idart se tornasse uma fonte simples e confiável para pesquisadores. No entanto, quinze anos após sua criação, o Departamento ainda não possuía um sistema eficaz para o arquivamento

mento de informações e trabalhava sem computadores. Ostentava, por outro lado, um quadro superior a cem funcionários e foi, dessa forma, se transformando num cabide de emprego.

Quando assumi o Idart, a convite de Mario Chamie, que realizou um excepcional trabalho de política cultural, exigi que o órgão tomasse posição justa perante as questões culturais que ocorreram durante todo o século. A entrada de Ana Maria Belluzzo, a quem convidei para assumir uma de suas divisões, permitiu que as pesquisas fossem feitas sem a pretensão de serem teses universitárias, abrindo assim a possibilidade de que realizássemos textos, publicações e exposições de muito bom nível. O pessoal contratado para o Idart não sabia, no fundo, o que era pesquisa. Ana Maria Belluzzo participa desta Cátedra nos lembrando o significado da exposição *A mão do povo brasileiro*, realizada em 1969, no Masp. E foi ela que, no Idart, falou algo muito pertinente: “Não adianta tentar fazer o que não vamos conseguir fazer, vamos fazer o possível”. E o fez brilhantemente.

Sob a gestão de Chamie, o Idart, inicialmente aberto nos porões da Casa da Marquesa, no centro velho de São Paulo, ganhou uma nova sede, na Casa das Retortas, no antigo Gasômetro da cidade, próximo ao Parque Dom Pedro II. Trata-se de um galpão de tijolo aparente de barro, de 200 metros de comprimento por 30 de largura e 12 metros de pé direito. É um símbolo da industrialização paulistana. Esse incrível monumento arquitetônico pertencia então à estatal municipal Comgás, e o projeto de restauro, muito bem executado, coube ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O prédio, após a transferência do material do Idart para o CCSF, em 1982, não foi, depois, devidamente valorizado pela prefeitura e tornou-se depósito de arquivos mortos. Um total desperdício.

Mas foi nesse espaço, originalmente uma fábrica produtora de gás para a iluminação pública e para uso doméstico, que realizamos, a partir de pesquisas feitas internamente, uma série de exposições – dentre elas, uma exposição das peças cenográficas

de óperas encenadas ao longo de setenta anos no Teatro Municipal de São Paulo, e outra com os balões artesanais das ruas da cidade.

O Idart foi o lugar em que o debate era uma coisa fundamental. Ali, debater era tão importante quanto fazer – talvez mais até. É claro que no escritório, na faculdade etc., os debates serviram muito de base para o pensar. Eu e Dalton discutíamos por dias, sob todos os pontos de vista. Mas no Idart isso se tornou algo corriqueiro e constitutivo do próprio trabalho.

Como o pessoal do Idart era todo teórico, comecei a colocar lá dentro a questão da finalização da pesquisa, do resultado dela. Eles achavam que toda pesquisa devia terminar num livrinho. Eu achava que tinha de ser uma exposição, mas que podia ser também um vídeo – que hoje é realidade, mas na época soava como uma sugestão estranha.

As exposições que fiz no Idart foram das mais bonitas da minha vida. E uma coisa que sempre se colocava era: como pendurar as coisas já que não há parede? Mande fazer uma escada de 12 metros de altura e pensei num esquema de painéis. Mas, para isso, era preciso abrir uma licitação e entrar na minúcia das palavras. Lembro-me até hoje de que a escada era muito pesada – à altura, ainda não existiam as escadas de alumínio. Deixávamos a escada deitada, amarrávamos uma pedra e então jogávamos a pedra para encaixá-la na tesoura da estrutura do telhado. Só assim a escada ficava na vertical. Se conto aqui essa história é porque acredito que reside nela um dos atributos essenciais de um gestor cultural: ele precisa ser, em alguma medida, um pensador e um faz-tudo criativo.

Minha parada seguinte, após o Idart, foi o Centro Cultural São Paulo, que dirigi desde a abertura, que aconteceu no dia 13 de maio de 1982, até o final da gestão Chamie, em 1983.

A ideia que deu origem ao Centro Cultural São Paulo era a de uma biblioteca metropolitana. Quem teve a ideia da biblioteca, no fim dos anos 1970, foi o prefeito Olavo Setubal, que gostava muito

de arte e cultura e era um homem de visão extremamente ampla – não por acaso, ele fez o maior banco do país.

Ainda à frente do Idart, fui chamado, por Chamie, para coordenar a comissão encarregada de conceituar e redigir o projeto de lei destinado a oficializar a instituição. Entre o planejamento e a aprovação da lei na Câmara Municipal foram quase dois anos de trabalho. Depois disso formou-se uma nova comissão, com dez integrantes, além dos arquitetos do escritório de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, que definiu os espaços de uso e mobiliário – planejando a licitação para sua compra e execução –, os cargos e a programação para o primeiro ano. Em 1982, o espaço foi aberto para o público, com as bibliotecas, os quatro teatros e auditórios, os espaços de exposições e as muitas oficinas e serviços.

O Centro Cultural São Paulo está situado à beira do vale do Rio Anhangabaú, que foi coberto para a construção da Avenida 23 de Maio sobre o rio, e fica no lado da Rua Vergueiro. Trata-se de um espaço de 300 metros de comprimento, 40 metros de largura e quatro pisos, sendo dois intermediários, o mais baixo na altura da Avenida 23 de Maio, e o mais alto na altura da Rua Vergueiro. Sua área total é de 48 mil metros quadrados.

O projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles é uma surpreendente edificação em forma de embarcação atracada na Rua Vergueiro. A experimentação começa na conceituação dos espaços e se estende pelas formas, pela mínima quantidade de paredes e portas, pela estrutura metálica de desenhos ousados, pelos detalhes inovadores, como as luminárias e o mobiliário inspirado na mais corriqueira, porém forte, produção industrial. Além de ser um dos grandes exemplares arquitetônicos da cidade, o CCSF é, até hoje, graças a seu programa de uso, o espaço cultural de maior frequência de público na cidade.

Desde seu início, o Centro Cultural recebeu um público jovem, informal, representante de uma pequena classe média ou uma classe proletária, atraído por atividades novas, desenvolvidas a partir de

contribuições dos próprios usuários que foram ocupando o espaço de forma tanto programada quanto inventada.

Entre as atividades que desenvolvemos nesse começo do CCSF estão exposições pouco usuais, como aquelas criadas a partir do próprio acervo do Centro Cultural, ou as de desenhos científicos e outros tipos de representação de institutos de ciência e, ainda, uma mostra de pinturas de cartazistas de cinema feitas em suportes não convencionais, como peças de automóveis, vidros e vegetação.

Havia, é claro, uma série de atividades ligadas a outras áreas, como as palestras do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, dos escritores Jorge Amado e Juan Rulfo. Apresentações semanais de música popular instrumental brasileira e encenação do Bolero de Ravel com criação coreográfica de Maurice Béjart, Lia Robato e Emilie Chamie, e com o Balé da Cidade dirigido por Klaus Vianna.

O CCSF foi, em vários sentidos, um grande passo em termos de equipamento cultural. Apesar de contar com espaços definidos – biblioteca, teatros e auditórios, espaços de exposições –, tudo ali foi, de saída, marcado pelo intercâmbio entre espaços e linguagens.

Naquele momento, já se percebia que a velha divisão entre pintura, escultura, gravura e desenho tinha se esgotado e que as fronteiras entre as diferentes modalidades artísticas – artes visuais, teatro, dança, circo, design, arquitetura, literatura, música, cinema etc. – estavam se esgarçando. Tudo confluía para um mesmo lugar e todas as artes se interpenetravam, influenciando-se reciprocamente.

O Brasil, que vivia a abertura democrática, começava a receber parte do que acontecia no mundo e a ter acesso a iniciativas das artes contemporâneas. Ia ficando claro que muita coisa estava prestes a aparecer e modificar o que já havia. Ou seja, as artes e a cultura começavam a ter outros caminhos a percorrer, e nossos centros culturais e museus não deviam passar ao largo disso.

As possibilidades e os desafios do CCSF são retomados, neste volume, nas falas de Carlos Augusto Calil e Martin Grossmann que, assim como eu, estiveram à frente dessa potente instituição.

Na minha experiência seguinte, à frente do Museu da Imagem e do Som, onde fiquei de 1989 a 1991, durante a gestão de Fernando Moraes na Secretaria da Cultura, essa ideia do fim das fronteiras entre as artes tornou-se ainda mais forte. O MIS foi criado em 1959, muito em função do surgimento de novas tecnologias para imagem e som. Nasceu com a vocação de somar e unir linguagens; no caso, cinema, vídeo, música, fotografia, história oral e artes gráficas. Com o passar do tempo, tornou-se o museu com o acervo mais variado da cidade, e o mais animado também.

Quando lá cheguei, o MIS era um espaço de encontros e reuniões de cineastas. Sobretudo jovens. Roberto Moreira, André Klotzel, Francisco César Filho, o Chiquinho, Chico Botelho, Tata Amaral, Isa Castro e, evidentemente, Zita Carvalhosa, que cuidava do setor de curtas-metragens, eram, entre outros, *habitués* do museu. Diante do cenário que ali encontrei, eu me perguntei: de que cinema nós vamos cuidar? Porque o MIS é pequeno, ou seja, não daria para cuidar de muita coisa.

Naquele momento, o Brasil, que havia chegado a produzir 140 longas-metragens por ano na década de 1970, estava fazendo, no máximo, cinco filmes por ano – ou seja, praticamente zero. O setor tinha sido duramente atingido pela crise brasileira e pelo governo de Fernando Collor de Mello que, em 1989, extinguiu a estrutura institucional que mantinha o cinema brasileiro. Nesse contexto, o curta-metragem, que podia ser feito com menos recursos e mobilizava os jovens, tinha grande importância. Decidimos investir nisso e, num tempo muito curto, o MIS ficou conhecido como o local dos curtas. Lançávamos, mensalmente, três curtas-metragens, e o MIS tornou-se um fundamental abrigo para a produção que tentava sobreviver. Rapidamente, entendemos que devíamos fazer um festival. Nascia assim o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que existe até hoje.

É interessante pensarmos que, pela amplitude de suas atividades, um museu pode, inclusive, estimular a criação de novas frentes de ação na cidade. Foi esse o caso do importantíssimo “É Tudo Verdade”, festival de documentários fundado e dirigido pelo

jornalista e crítico Amir Labaki. Amir, que acompanhou de perto o nascimento do festival de curtas e via o dia a dia do MIS, acabou criando seu próprio festival. Até hoje, o “É Tudo Verdade” nos traz imagens potentes e por vezes poéticas da realidade e, em especial, dos movimentos sociais e políticos do nosso tempo.

Ironicamente, com o MIS parei de ir ao cinema. Porque em vez de prestar atenção ao filme, eu ficava pensando: aquela cadeira está fazendo barulho, naquele pedaço da tela a iluminação não está boa, enfim, ficava observando detalhes que tinham passado a fazer parte do meu dia a dia. É preciso que se diga também que, a partir do contato com essa turma fantástica de realizadores, passei a ser convidado para todas as pré-estreias. Com isso, não dava mais tempo de ir ver filmes do circuito. Depois da passagem pelo MIS, fui diretor da Cinemateca Brasileira e, na sequência, virei secretário. Com as sessões sendo incorporadas à agenda dos cargos, fui perdendo, nessa época, o hábito de ir ao cinema.

Mas, como dizia antes, a vivência do cinema no MIS foi memorável. Além do espaço para os curtas-metragens e para as conversas sobre cinema nacional, o audiovisual se fazia presente por meio de mostras de cineastas internacionais, como Bigas Luna e Pedro Almodóvar, que eram então pouco conhecidos no Brasil, mas que levaram à formação de longas filas no Museu.

Havia, além disso, a exibição de três vídeos por mês – número que acabou tendo de ser enxugado, por falta de obras –, com a curadoria de Renato Barbieri e, posteriormente, de Marcelo Machado. Pouco a pouco, também passaram a se reunir ali os fotógrafos. Sob a curadoria de Eduardo Castanho, criamos a mostra mensal “Fotos de Autor”, que, a cada mês, expunha um fotógrafo, exibindo de quinze a vinte fotos de arte. Houve, ainda, uma mostra de Cartier-Bresson, e outras de brasileiros históricos, como Augusto Malta.

Aos já tradicionais eventos de audiovisual, acresci, à época, uma exposição quinzenal de artes gráficas e concertos de música popular instrumental, em que colocávamos, para tocar juntos, músicos

que nunca haviam dividido o palco, e de música erudita contemporânea, com curadoria de Aylton Escobar e produção de Vitoria Arruda. Tínhamos concertos mensais voltados a compositores brasileiros, como Cláudio Santoro, Ernst Widmer, Ronaldo Miranda, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Cada concerto era dedicado a um autor e, invariavelmente, procurávamos pensar em programas pouco vistos pelo público. Alguns compositores tiveram, no MIS, a primeira apresentação dedicada exclusivamente a obras de sua autoria. No MIS, estávamos sempre inventando. E inventar é, no fundo, o que mais gosto de fazer; é onde mora meu grande prazer como dirigente cultural.

Paralelamente aos eventos, íamos trabalhando a solidificação do acervo, com a pretensão de transformá-lo no maior acervo das artes tecnológicas da atualidade no país. Recebemos então, entre outros materiais, a coleção de discos 78 rpm do colecionador Miecio Caffé e as fitas de programas e jornais da TV Bandeirantes.

Essas atividades todas, em conjunto, deram um grande ânimo ao Museu. Pela primeira vez, em trinta anos de existência, o MIS teve filas que dobavam a esquina da Avenida Europa com a Rua Groenlândia e se tornou a casa de muitos artistas realizadores.

Meu périplo pelos organismos governamentais incluiu, na sequência do MIS, a Cinemateca Brasileira, subordinada ao Ministério da Cultura, onde fiquei de 1992 a 1993. Quando cheguei à Cinemateca, estava planejada a mudança para a futura sede, nas ruínas do antigo Matadouro Municipal, prédio que precisava de um grande restauro, provavelmente mais dispendioso do que uma nova construção, mas que dotou a instituição de uma dignidade extraordinária.

A transferência da Cinemateca para o âmbito federal tinha sido proporcionada por Carlos Augusto Calil. Até então, a entidade, cuja história é recuperada, neste livro, a partir dos depoimentos de Calil e de Ismail Xavier, era uma fundação privada que passava por grandes dificuldades.

Quem me convidou para assumir a Cinemateca foi o próprio Calil, no momento de sua saída da instituição. Quando cheguei, a Cinemateca ainda estava sediada no Parque da Conceição, na estação Conceição do Metrô, apesar de já contar com a nova sede na Vila Clementino, no antigo matadouro de animais da cidade. Antes, ela já tinha ocupado um prédio na Rua Sete de Abril, de onde saiu após um incêndio, um espaço no Ibirapuera e ainda algumas pequenas casas no Parque da Conceição.

O Matadouro seria a sua sede definitiva. Mas o estado lastimável em que se encontrava o conjunto de edificações exigiu um grande esforço de diretorias sucessivas. O trabalho era enorme, implicava grandes custos. Inicialmente, foi preparado o espaço para guardar o acervo de filmes e os respectivos laboratórios para a manutenção do material que seria armazenado. Só depois foi restaurado o pavilhão para abrigar as salas de projeção, de exposição e o hall de recepção.

Foram cerca de quinze anos até que o conjunto todo ficasse pronto. O belo projeto de restauração coube aos arquitetos Lucio Gomes Machado e Eduardo de Jesus Rodrigues e se completou durante a longa e profícua administração de Carlos Wendel Magalhães.

A Cinemateca foi um órgão de enorme prestígio no Brasil. De seu corpo diretivo faziam parte figuras como Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade, Carlos Augusto Calil, e outros nomes do *establishment* paulista e de uma intelectualidade que era movida por um projeto cultural de longo alcance, no qual se incluíam uma escola de cinema, que se tornou a ECA-USP, um festival de cinema que teve a primeira edição em 1954, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, e o próprio MIS. A Cinemateca Brasileira angariou, ao longo de sua história de obstinação e luta, grande reconhecimento internacional.

Como bem relatam, neste volume, Ismail Xavier e Carlos Augusto Calil, os obstáculos foram – e são – vários, alguns quase levando a Cinemateca ao fim. Mas, apesar dos muitos percalços, a instituição,

que contou, ao longo do tempo, com profissionais que tinham na preservação quase um sacerdócio – caso de Carlos Roberto de Souza, Tânia Savieto e Olga Futema e Fernando Mauro –, ainda se mostra potente. A Cinemateca, sem dúvida, firmou-se como uma das mais importantes instituições culturais do Brasil e sempre teve o apoio de intelectuais de porte. Por coincidência ou não, o único momento em que o *establishment* não estava à sua frente foi, justamente, o momento final da obra do Matadouro, que alçou a Cinemateca a um outro patamar.

Eu, pessoalmente, acabei ficando apenas um ano e meio à frente dessa instituição porque fui convidado a ocupar outro cargo, o de secretário de estado da Cultura.

## DE DENTRO DO GOVERNO

Quando cheguei à Secretaria de Estado da Cultura, em 1993, tinha como objetivo fazer uma gestão o mais abrangente possível. A pasta havia sido criada durante a ditadura militar e alguns passos importantes tinham sido dados pelo primeiro secretário, Antônio Henrique Bittencourt Cunha Bueno. À altura, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), presidido por meu irmão, Ruy Ohtake, de 1979 a 1981, fez o tombamento de várias edificações, inclusive modernistas, e trabalhou na comunicação, para um público amplo, da necessidade de se preservar nosso patrimônio. Nesse momento, foi formada, por meio de concurso, uma equipe de setenta arquitetos e historiadores que se especializaram em patrimônio histórico – alguns deles seguiram em ação até há muito pouco tempo.

Fernando Moraes, por sua vez, colocou a Secretaria em um outro patamar. Entre seus feitos estão a criação de oficinas culturais, na capital e no interior (seis em bairros centrais; quatro em bairros periféricos; e, inicialmente, nas cidades de Bauru, São Carlos, Ribeirão Preto e Presidente Prudente), para a formação de jovens nas

artes; e a criação da Orquestra de Jazz Sinfônica e da Banda Sinfônica, que passaram a abrigar novos talentos e amplificaram as possibilidades de música para um grande público do estado.

No caso da ação à frente da Secretaria, vou me permitir, ainda que sob o risco de soar repetitivo, listar uma quantidade maior de feitos. É porque acredito que, para quem deseja pisar no terreno da cultura, os exemplos práticos da gestão pública podem ser iluminadores, no sentido de que é no todo e é no seu contato mais direto com a população, que a cultura se realiza plenamente.

É claro que, à frente de uma secretaria que comanda todo o estado de São Paulo, os projetos realizados são incontáveis. E selecioná-los é, em certa medida, impossível. Mas há alguns projetos que se moldam melhor à ideia de exemplo. Exemplo de como as coisas funcionam e exemplo do quanto, para trabalhar com cultura, é preciso estar sempre testando os limites e tentando dar um passo a mais.

A primeira área que abordarei é a de museus, vasta no caso do estado. Procuramos fazer da Casa das Rosas, comandada por Carlos Perrone, o centro da política de museus; tornar o MIS, dirigido por Amir Labaki, o centro das linguagens tecnológicas; estabelecer os passos definitivos para o restauro da Pinacoteca do Estado, dirigida por Emanuel Araújo; transferir o Paço das Artes para a Cidade Universitária, organizando uma retrospectiva de Nelson Leirner e, depois, uma grande exposição de Antonio Dias; dar início à organização do Museu da Imigração, que depois acabou por se chamar Memorial da Imigração; dar nova sede ao Arquivo do Estado, dirigido por Ênio Casalecchi; criar, com projeto de Nely Bacelar, Cida Perez e Eny Maia, o Museu da Ciência, Tecnologia e Indústria para abrigar e realizar estudos históricos e de descobertas da produção do estado dos últimos 150 anos, chamando a atenção para a importância desse ramo econômico; e lançar a ideia para o Museu da Cidade, que guardaria a memória dos habitantes, com organização de Maria Cristina Castilho Costa.

Qual a importância desses museus ou que conceito deve embasá-los? A importância é, evidentemente, política. O Museu da Ciência serve para que se saiba como estão o conhecimento e os empreendimentos ligados a essas áreas e para medir a relação entre a ciência, que é universal, e a tecnologia e a indústria, que são nacionais. Os museus das cidades devem ter uma atitude análoga, para que saibamos como se dá o desenvolvimento da cidade em relação ao resto do país, não só em termos econômicos, mas em termos urbanísticos e de cidadania. Esses museus devem contar com a participação de historiadores, geógrafos, urbanistas, professores, funcionários públicos, arquitetos, engenheiros e de outras camadas da população; e devem ser constituídos a partir de doações, pela população, de fotografias, objetos, textos e desenhos que digam respeito à cidade. Esses dois projetos, contudo, nunca foram levados adiante.

Na área de música, estimulamos a Associação das Orquestras a se organizar para que as 25 orquestras do estado tocassem em diferentes cidades e ampliamos o corpo da Osesp, para poder incluir no repertório peças do século xx. Nada disso se faz, porém, sem o que podemos chamar de suor e lágrimas. Quando tentamos ampliar a Osesp, de 70 para 120 artistas – terminamos conseguindo ter 90 –, sofremos o boicote de músicos e dirigentes.

Aos grupos orquestrais de profissionais (Sinfônica do Estado, Jazz Sinfônica, Banda Sinfônica) juntaram-se o Coral Sinfônico da Osesp, que criamos em 1994, e as orquestras de bolsistas (Sinfônica Juvenil e Banda Juvenil), que passaram a ter profissionais contratados via Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Continuamos também com a Universidade Livre de Música (ULM), destinada a funcionar como um grande laboratório, alavanca para quem tem talento e vontade de iniciar a carreira.

Todo esse esforço só teria sentido, porém, se esses conjuntos chegassem ao público não familiarizado com a música erudita. E foi em busca disso que, entre abril de 1993 e outubro de 1994, promovemos

trezentos concertos desses conjuntos nas mais variadas cidades do estado de São Paulo. Essas apresentações foram divididas em vários diferentes projetos. O projeto *Orquestras*, por exemplo, permitiu a assistência pedagógica às orquestras juvenis, que se apresentara em 28 cidades; já o projeto *Bandas* consistiu na formação de uma escola itinerante, nos fins de semana, com professores de trompete, sax, clarinete, percussão, regência, arranjo, harmonia e luteria visitando as bandas de uma região. O trabalho foi coordenado pelo maestro Aylton Escobar e teve a participação ativa de Rodolfo Stroeter, Gil Jardim, Nelson Ayres, Benjamim Taubkin, Sígrido Leventhal, Cyro Pereira, Roberto Farias, João Mauricio Galindo, Monica Giardini, Lutero Rodrigues e Edgard Poças, entre outros.

Na área de cinema, um projeto marcante foi o Cinema Paradiso, que consistiu em retomarmos, nos municípios de vinte mil a cem mil habitantes, antigos cinemas fechados por falta de filmes e de público. Em geral, as prefeituras contribuíram com o espaço escuro e o local do antigo cinema abandonado, e a Secretaria levava o equipamento de projeção – quase sempre usado e em bom estado, ou seja, sem a necessidade de importação de novos equipamentos. A gestão foi conduzida pela Associação de Amigos que organizamos com a sociedade civil de cada cidade. Abrimos 23 cinemas e havia mais setenta à espera para entrar no projeto no governo seguinte. Mas, acabado o governo, acabou também o projeto. Carlos Alberto Ungaretti Dias, Guilherme de Almeida Prado, Guilherme Franco, Ricardo Lima cuidaram da montagem do projeto em cada cidade.

No teatro, criamos o Pronto Socorro Teatral, que ajudava jovens companhias com a preparação de atores e na busca de soluções para os espetáculos que estava montando. A coordenação coube a Aimar Labaki. O que também fizemos foi terminar a construção do Teatro Oficina, como contei antes aqui.

O projeto *Dança*, organizado por Clarisse Abujamra, Cássia Navas e Marina Herrero, consistiu num curso de aperfeiçoamento de segunda a sexta, com 4h30 de duração, durante um ano, destinado

a professores, coreógrafos e bailarinos, com técnicas de dança e teoria musical, elaboração de roteiros, composição coreográfica, iluminação, maquiagem, confecção de figurinos e coreografia. Uma versão composta de 120 horas percorreu, simultaneamente, onze cidades do interior, durante dez fins de semana, alcançando trezentos professores e bailarinos de cada sede e cidades vizinhas.

Os prêmios *Estímulo*, por sua vez, sempre foram por mim entendidos como uma grande necessidade, pelo impulso que davam à produção artística. Os dois primeiros prêmios, ambos implantados antes de eu chegar, eram de cinema de curta-metragem e vídeo. O resultado foi tão bom que resolvemos criar o Prêmio Estímulo de ensaio fotográfico, dramaturgia, texto para peças em locais não convencionais, pesquisa de linguagem teatral e dança, voltado à pesquisa para novas coreografias. Totalizamos 74 prêmios com cifra acima de 1 milhão de dólares, o que daria, em valores de hoje, uma média de 40 mil reais cada prêmio. Em suas diferentes categorias, o prêmio foi organizado por João Roberto Vieira da Costa, Agnaldo Farias, Guilherme de Almeida Prado, Mary Lou Paris, Amir Labaki, Domingos Furgioni, Nivaldo Souza, Nelson Augusto, Marta Góes, Aimar Labaki, Lara Pinheiro, Clarisse Abujamra, Celso Curi, Zita Carvalhosa, entre outras pessoas.

Na área de literatura, mais de cinquenta escritores participaram, em mais de setenta cidades, do projeto *Escritor na Cidade*, que consistia em uma conversa nas bibliotecas com o público leitor e com a população local. Nossa ideia era aproximar as pessoas da literatura. Com esse mesmo intuito, realizamos quarenta exposições, em 120 cidades do interior, sempre trazendo a curiosidade da população, pelo tema e pela novidade de uma exposição. Todo esse trabalho, coordenado por Luís Milanese, ficava centralizado no Sistema de Bibliotecas Públicas que, nesses anos, firmou convênios com 320 cidades.

Outro feito que considero importante é termos criado e aberto para consulta o arquivo do Departamento de Ordem e Política Social

(Dops), da época da ditadura. Fizemos a instalação do Arquivo do Estado numa antiga fábrica em Santana e do arquivo intermediário (onde se faz a seleção e a limpeza dos materiais) e do arquivo da ditadura, na Mooca.

Até a nossa gestão, o arquivo do Dops estava no depósito do Arquivo do Estado, que fazia parte da Secretaria da Cultura. Mas o que queríamos era abri-lo para consulta pelos familiares dos militantes presos, mortos e desaparecidos, por pesquisadores, jornalistas, entidades de direitos humanos etc.

Para que isso fosse possível, cada estado do Brasil organizou esse processo. Em alguns casos, os regulamentos tinham um número infinito de artigos. Consultei o secretário da justiça, Antônio Corrêa Meyer, advogado de alta qualificação, e ele adotou uma solução muito simples: qualquer pessoa pode ter acesso ao arquivo, mas é responsável por aquilo que tornar público, podendo, inclusive, ser processado por quem se sentir prejudicado. Ou seja, fizemos um regulamento com um artigo!

A abertura oficial do arquivo do Dops se deu numa cerimônia na Secretaria com a presença de ex-presos políticos, familiares de mortos e desaparecidos, juristas, jornalistas, militantes políticos, e do professor Goffredo da Silva Telles. É sempre importante ressaltar, quando se fala nesse assunto, que esse arquivo, criado na década de 1940, não esclarece tudo que foi feito na Polícia Política da ditadura instalada em 1964. Apesar de haver confissões feitas sob tortura, uma série de depoimentos ter desaparecido e de outros terem sido redigidos pelos policiais, esse material não deixa de trazer importantes revelações sobre a condição dos inquiridos do regime militar, a situação dos presos e outros fatos que precisam ser devidamente interpretados.

Uma Secretaria da Cultura funciona melhor se tiver seus equipamentos funcionando bem. Isso não se traduz em equipamentos novos ou caros, mas em equipamentos inventivos e com boa gestão, boas ideias, boas formas de captar recursos e boas “festas” – inau-

gurações, estreias, um jantar; enfim, coisas capazes de trazer público, grupos de artistas, autoridades, patrocinadores etc. Ou seja, não se faz política cultural sem se fazer política. A partir do equipamento, é possível pensar em atividades com grande potencial e ir colocando em prática as políticas desejadas. Para investir em equipamento, é preciso ficar atento às oportunidades que surgem. Isso na gestão pública significa, por exemplo, pegar um terreno existente, um prédio em desuso e, a partir deles, criar algo. Para que isso dê certo, é muito importante o trânsito não só com as secretarias, mas com as diferentes áreas da sociedade. Para realizar um projeto na área pública, precisamos de muito mais energia do que na área privada. O trâmite é sempre mais complicado e os obstáculos, um tanto imprevisíveis.

Uma das coisas fortes no trabalho à frente de uma secretaria com a amplitude da Secretaria de Estado da Cultura é que as ações vão sempre além da produção artística. Elas envolvem a educação, o exercício da cidadania e a própria relação das pessoas com a urbanidade e o reconhecimento da cidade. Um exemplo disso é o Arte/Cidade, uma extraordinária criação da Secretaria, idealizada por Nelson Brissac Peixoto, que foi também seu curador.

Esse projeto teve início com a ideia de se fazer uma intervenção num local que sofrera desgaste pelo tempo e pelo uso e que estava abandonado: justamente o antigo matadouro da cidade, construído em 1918, na Vila Clementino.

<sup>9</sup> Banespa era a sigla da instituição pública Banco do Estado de São Paulo. O processo de privatização desse banco teve início em 1994, com a intervenção do Banco Central do Brasil, chegando ao fim no ano 2000, quando foi leiloado e arrematado pelo Grupo Santander Central Hispano e passou a se chamar Banco Santander. O Baneser era uma empresa subsidiária do Banespa, criado em 1973 com o objetivo de fornecer pessoal para o banco paulista.

<sup>10</sup> Na administração seguinte, o novo governador teve que cumprir uma promessa de campanha e extinguir o convênio entre a Secretaria e o Banespa. O fim do convênio causou, em primeiro lugar, uma grande diminuição de projetos e, depois, a redução da capacidade de realização da Secretaria. Foram muito prejudicados, por exemplo, projetos que visavam aumentar a participação da população na cultura e contribuir para o desenvolvimento de talentos nas áreas de música, dança, cinema, artes plásticas e teatro. Teria sido importante criar um órgão que substituísse o Baneser, mas isso não aconteceu.

Para chamar a atenção da cidade para esse espaço, quinze artistas plásticos fizeram intervenções no local. A edição subsequente aconteceu no centro da cidade. O Anhangabaú funcionava como núcleo e os espaços que receberam a intervenção de 25 artistas foram a antiga Light, a primeira agência paulistana do Banco do Brasil na Rua da Quitanda, o edifício da Sanduicheria Guanabara e mais os espaços abertos do Vale e do Viaduto do Chá. Anos depois, no Matadouro, se instalou a Cinemateca Brasileira, como já relatei aqui; na Light, o Shopping Light e, no Banco do Brasil, a sede de São Paulo do Centro Cultural Banco do Brasil.

Nos anos seguintes, já fora da Secretaria, o projeto continuou, coordenado pelo próprio Nelson Brissac, tendo ocupado as linhas de trem entre a Estação da Luz e a Estação Barra Funda; a zona leste; e, posteriormente, a região leste profunda. A última proposta consistiu em fazer uma edição simultaneamente em Cubatão e no Vale do Ruhr, estabelecendo um diálogo entre as duas regiões industriais de São Paulo e da Alemanha que, apesar de quase um século de diferença, têm histórias semelhantes.

Um dos grandes desafios para colocar todos esses projetos de pé foi enfrentar a burocracia da máquina estatal, e para isso, a primeira providência tomada foi a contratação dos profissionais por meio de uma empresa pertencente ao Banespa, o Baneser-Banespa Serviços.<sup>9</sup> Graças a essa alternativa, contratamos, via CLT, cerca de 1,5 mil funcionários, aí incluídos artistas participantes dos corpos estáveis, organizadores, professores e produtores das oficinas culturais; os novos historiadores, montadores e produtores dos museus; os diretores de departamentos e divisões; e os assessores da maioria dos órgãos da Secretaria e do Gabinete do Secretário. A terceirização da contratação permitiu escolher os melhores profissionais disponíveis. Só me arrependo de ter deixado de contratar algumas pessoas por receio de que soasse a favorecimento ou proteção.<sup>10</sup>

A segunda providência foi trazer dinheiro novo. Em 1994, os US\$ 108 milhões do orçamento já começaram o ano completamente

comprometidos: us\$ 58 milhões para a Fundação Padre Anchieta e o Memorial da América Latina; us\$ 44 milhões para custeio (pessoal, manutenção, serviço etc.); us\$ 6 milhões para as obras da Pinacoteca, Paço das Artes, Teatro Oficina e Arquivo do Estado.

O que se faz a partir disso? Se ficássemos na dependência do orçamento, nenhuma nova ação poderia ser implementada. Não faríamos nada então? O que pode parecer uma particularidade daquele momento é uma realidade das secretarias e do próprio Ministério da Cultura. Ou seja, a gestão pública requer, como disse antes, certa dose de ousadia e criatividade e a disposição para, como diz o ditado popular, tirar leite de pedra.

Fizemos então inúmeras negociações para baratear as produções, conseguimos doações, realizamos permutas e contratamos serviços a preço de custo. O Cinema Paradiso, por exemplo, teve us\$ 2 milhões em serviços das prefeituras e sociedade civil e mais us\$ 2 milhões pelas salas cedidas e administração dos cinemas. A partir de recursos acertados com empresas estatais de São Paulo foram us\$ 5 milhões para o projeto Ação Cultural Integrada. Mas esse tipo de alternativa não era o bastante. Era preciso, de alguma forma, formalizar essas possibilidades de parceria.

Em junho de 1994, pouco mais de um ano após o início da gestão, apresentamos, à Assembleia Legislativa, a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, que toma por base o abatimento do Imposto

<sup>11</sup> No período de menos de dois anos à frente da Secretaria, tive a grata companhia de excelentes pessoas que amam a cultura e o trabalho cultural e que estiveram no dia a dia da árdua formulação e execução dos projetos: Bob Vieira da Costa e Carlos Dias, que me fizeram ver o que é política pública e como se faz em governo aquilo que favorece a população; assim como os assessores culturais e administrativos, diretores, e responsáveis pelas unidades externas: e mais José Carlos Ribeiro de Almeida, Olívio Tavares de Araujo, Carlos Perrone, Mary Lou Paris, colaboradora de todos os textos, João Marino, Lucia Camargo, João Cândido Galvão, Ana Maria Martins, Eleazar de Carvalho, Carlos Bratke, e além desses, Teresa Ribeiro, Odemar Carvalho do Val, Luiz Fernando Mercadante, Denise Andrade, Mona Dorf, José Armando Ferrara, Isabel Alexandre, Alberto Quartim de Morais, Dirceu Rodrigues, Neide Hahn, Carlos Rennó, Daisy Perelmutter, Lucas Bambozzi, Sergio Martinelli, Gloria Bayeux, Mariah Villas Boas, Ieda Britto, Regina Davidoff, Sonia de Freitas, Sebas de Souza, Angelica Fabbri, Daniela Bousso, Sonia Kiss, Caio Magri, Tanah Correa, Magaly do Prado, Ayrton Bicudo, Claudiney Bravo, João Lino, e muitos, muitos outros.

sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) a pagar. No fim do ano, ela tinha sido aprovada e regulamentada. Quando a nova administração assumiu, ela estava pronta para ser utilizada. No entanto, sob o pretexto de ser aperfeiçoada, mas, na verdade, muito mais para ter nova autoria, só foi colocada em prática oito anos depois, sob o nome de Programa de Ação Cultural (ProAC). A coordenação desse trabalho foi do secretário-adjunto, João Roberto Vieira da Costa, Bob Costa, que era, já nessa época, o mais consciente gestor público do Brasil. A lei, até hoje, colabora para a realização de atividades culturais do estado, tanto aquelas eventuais quanto as de longo prazo.

Outro movimento que procuramos estimular foi o da criação de associações para o fortalecimento político da cultura e para a longevidade de programas. Entre as associações criadas durante a nossa gestão estão a Associação dos Amigos do Cinema Paradiso, a Associação das Orquestras do Estado, que devia dar continuidade ao projeto Orquestras, a Associação dos Dirigentes Municipais de Cultura e Associação Nacional de Entidades Culturais Não Lucrativas, presidida durante quase duas décadas por Michel Etlin e, posteriormente, por mim. Esse tipo de entidade contribui para que haja um envolvimento da população e das elites pensantes na formulação e na continuidade e relevância dos projetos.

Apesar de eu ter aqui falado muito de recursos, até porque eles são, de fato, um dos desafios enfrentados por quem está na administração pública, a disponibilidade de verbas é apenas um dos aspectos da gestão cultural. Uma política de cultura não se faz sem um pensamento que a norteie e sem um ideal – ideal esse que precisa, necessariamente, ser partilhado por uma equipe que embarque com você nessa aventura.<sup>11</sup> Mas para que ela se concretize é preciso, além disso, que a população em geral e as elites, em particular, se mobilizem em torno dos projetos. Uma política cultural, afinal de contas, não é feita apenas para os artistas ou para uma elite cultural. Ela tem de ser inclusiva e dialogar com a cidade, com os bairros, com o cidadão, enfim.

**PARA ALÉM DA CULTURA**

Entre 1998 e 2000, minha experiência na gestão pública estendeu-se para uma outra área que não a cultura. O que não significa, de forma alguma, não trabalhar com cultura. Por indicação do então prefeito Celso Pitta, assumi a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente.

Essa Secretaria foi montada para juntar os serviços do Departamento de Parques e Jardins (depois chamado Parques e Áreas Verdes) do município com atribuições de cunho ambiental. Era como se fosse uma pequena Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (Cetesb) preocupada em desenvolver também programas educativos ligados ao meio ambiente.

As verbas da pasta eram, assim como costuma ser na área da cultura, muito pequenas. A saída foi então estabelecer uma cultura para preservar, desenvolver e aumentar a quantidade e a qualidade de áreas verdes na cidade. No Parque do Ibirapuera, por exemplo, fizemos projetos pontuais de intervenção. Aproveitando a *Mostra do redescobrimto: Brasil + 500*, que ocupou o pavilhão da Bienal, o pavilhão que chegou a funcionar como gabinete do prefeito, a Oca e a Marquise, tiramos os espaços que não tinham uso específico nos gramados, sob a marquise, e organizamos os pavilhões obedecendo a um Plano Diretor realizado por Oscar Niemeyer, autor do projeto do Parque.

Retiramos de lá o Gabinete do Prefeito, cujo espaço foi ocupado pelo Museu Afro Brasil, bem

como o abandonado Museu da Aeronáutica, que se tornou a Oca, pavilhão de exposições especiais. As quadras de tênis de uso privado foram eliminadas e, no lugar delas, foi construído, com recursos privados da TIM, o Auditório Ibirapuera, projeto de Niemeyer com palco que se abre para o gramado e escultura de Tomie Ohtake no saguão, e posteriormente apoiado pelo Itaú Cultural para a sua programação cultural e educativa.

Fomos também retirando, aos poucos, a Empresa de Tecnologia da Informação e Comunicação do Município de São Paulo (Prodam), a empresa municipal de informática, com a ideia de fazer ali o Pavilhão das Culturas Brasileiras, instituição voltada às culturas do povo, que receberia o acervo do antigo Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima. O prédio, que ocupa uma área de 11 mil metros, foi projetado por Oscar Niemeyer nos anos 1950 e foi bastante descaracterizado ao longo dos anos para atender as necessidades das repartições públicas ali sediadas. O projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras ficou, no entanto, pelo caminho. Da ocupação original, restaram apenas a Bienal, a Oca, local de exposições, o Auditório, e, na Marquise, o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, outra instituição que merecia um local mais digno como sede.

Outra intervenção que teve um cunho tanto urbanístico quanto cultural foi a do Parque da Luz, que fica em frente à velha estação ferroviária. Esse parque, criado em 1798, foi um dos primeiros logradouros públicos da cidade de São Paulo, aberto ao público em 1825. Em 1917, ele passou por uma remodelagem a partir de um projeto *paysagier* e barroco que riscou os caminhos que atravessam o parque, os gramados, as águas, as construções e a botânica cuidadosamente escolhida com o intuito de trazer o campo para dentro da cidade. Isso tudo foi, porém, desfigurado após décadas de falta de manutenção e, depois, de abandono.<sup>12</sup>

No ano 2000, resolvemos, dentro da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, fazer uma recomposição do projeto original do Parque

12 A história do Jardim da Luz é contada no livro *Jardim da Luz: um museu a céu aberto*, de Ricardo Ohtake e Carlos Dias (Senac: Sesc, 2011). [N.E.]

da Luz com a ativa coordenação do historiador e chefe de gabinete Carlos Dias e com a ativa participação do agrônomo e diretor do Departamento de Parques e Áreas Verdes (Depave), Nivaldo Lemes.

O caminho das águas foi totalmente recuperado, inclusive o que estava enterrado; os caminhos passaram por uma desimpermeabilização; as construções, como a de um belíssimo coreto, foram restauradas; as árvores não previstas no projeto original foram levadas para outros parques; e o roseiral foi recomposto. Foi, por fim, feita a ligação entre o parque e Pinacoteca do Estado, por meio do café do Museu. Essa ligação acabou, no entanto, sendo posteriormente fechada.

Para realizar esse trabalho, para o qual não havia verba suficiente, criamos uma nova abordagem dos processos de compensação ambiental. Fizemos, por exemplo, um acordo com a construtora Gafisa para que ela realizasse um grande plantio de mudas de árvores em vários locais da cidade, aí incluídos alguns dos parques, onde era possível plantar mudas menores e sem protetores – o que diminuía o custo do serviço. Essa parceria contribuiu para o grande restauro do Parque da Luz, que pôde ser novamente utilizado pela população e pelas crianças das redondezas. O Parque, hoje, apesar da grande população que o frequenta, já não oferece grandes programas culturais, educativos e de entretenimento.

Nesse período, além de ter me envolvido em projetos de espaço urbano, aprendi o que é verde e o que é meio ambiente. Também aprendi que o meio ambiente era, em muitos casos, apenas *business*, ou apenas um emprego. Além desse trabalho nos parques, outras coisas que fiz, e que me parece ter sido interessante, foi o Atlas Ambiental.

Décadas atrás, determinou-se na Secretaria que quem quisesse cortar uma árvore, teria de plantar outra; depois, exigiu-se que, para cada árvore cortada, fossem plantadas três. Esse número chegou a certa altura a dez e, na nossa gestão, propusemos um salto para vinte. Fizemos uma consulta e não houve nenhuma voz

contrária. Não só isso: um empreendedor veio pedir autorização para cortar vinte árvores e plantar outras quatrocentas e sugeriu que a Secretaria determinasse os locais. E, por incrível que pareça, a Secretaria não tinha como dar essa indicação pelo simples motivo de que não tinha mapas relativos às regiões verdes da cidade.

Como melhorar o meio ambiente da cidade sem ter sequer um instrumental básico como esse? Resolvemos então, com muita dificuldade – parte dela criada pelos próprios funcionários da prefeitura – organizar um Atlas Ambiental da Cidade de São Paulo. O Atlas é um conjunto de cartas de áreas verdes: elas descrevem árvore por árvore, águas superficiais e águas subterrâneas, chegando ao fluxo e à qualidade da água, ventos, terrenos poluídos etc.

Em pouco menos de um ano, e lançando mão das informações anteriormente existentes em outras secretarias, conseguimos terminar a primeira etapa. O trabalho foi realizado com a parceria da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), cujo diretor científico, José Fernando Perez, acolheu entusiasticamente a proposta. O Atlas teve a coordenação da geóloga Harumi Takiya, que depois foi subprefeita da Mooca e de Pinheiros. Essa foi a primeira vez que uma pesquisa científica foi realizada sem a intermediação de uma instituição, ou seja, diretamente por um órgão da Prefeitura, no caso a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, com a Fapesp.

O fato de ser secretário municipal me permitiu conseguir as autorizações para implantar um marco no lugar onde Carlos Marighella foi assassinado pela repressão política, na Alameda Casa Branca, na capital paulista. Esse marco foi desenhado e executado por Marcelo Ferraz e inaugurado por mim e Carlinhos Marighella, filho do ativista político brasileiro.

Ao deixar a Secretaria, em 2000, eu tinha somado longos anos à frente de instituições públicas. E esse trabalho, ao mesmo tempo em que é extremamente estimulante, provoca muito desgaste. A política e a burocracia, todos sabemos, cobram o seu preço. Nesse momento,

entrado na maturidade, eu me senti movido pelo desejo de retomar um contato mais direto com a arte, com a cultura, que sempre fizeram parte da minha essência, da minha forma de estar no mundo.

## **INSTITUTO TOMIE OHTAKE**

O Instituto Tomie Ohtake foi aberto no dia 21 de novembro de 2001, dois meses após o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, e na data em que Tomie Ohtake completava 88 anos de idade, em plena atividade artística, andando normalmente, embora devagar, e totalmente lúcida.

Meses antes, a *Folha de S.Paulo* publicava, na capa da Ilustrada, a primeira grande matéria sobre a nova instituição cultural a ser erguida no bairro de Pinheiros – mais precisamente, no pedaço que hoje ganhou o nome de Baixo Pinheiros. O projeto é fruto do sonho dos três sócios do Laboratório Aché: Adalmiro Dellape Baptista, Antonio Depieri e Victor Siaulys. Eles construíram um complexo arquitetônico, com projeto de Ruy Ohtake, no terreno de um laboratório italiano que tinham comprado muitos anos antes.

O complexo inclui uma torre de 23 andares, um edifício longo de seis andares, um teatro de palco italiano de setecentos lugares, um teatro multiuso, que permite diferentes configurações de palco e plateia, com capacidade para 250 pessoas, um centro de convenções de quatro andares com salões abertos, auditório e salas de reuniões e, finalmente, um espaço de exposições. Esse espaço, que fica sob minha responsabilidade, possui três salas de 300 a 400 metros quadrados, quatro salas de 100 metros quadrados, um espaço para atividades educativas, um largo espaço aberto, um piso superior, um grande hall, que é a ampla praça do Instituto, uma loja para venda de objetos, uma livraria e um restaurante com 150 lugares.

Foram cinco anos de obras – de 1996 a 2001 – até que o prédio começasse a ser ocupado. Quem lá chegou primeiro foi o escritório Demarest Advogados, que ocupa seis andares do edifício. O Instituto

Tomie Ohtake iniciou as atividades seis meses depois, com exposições de arte contemporânea, histórica, da própria Tomie, de design e de arquitetura. Nesses 17 anos desde a abertura, foram realizadas, aproximadamente, 280 mostras no seu espaço próprio e mais umas cinquenta em outros estados e países. Temos, hoje, noventa funcionários contratados para todas as operações do dia a dia.

O grande desafio do Instituto é de ordem financeira. Não há recursos suficientes para realizarmos projetos mais completos e complexos, nos quais as artes (música, dança, artes visuais etc.) conversem entre si e as pesquisas sejam mais profundas, com registros e publicações de atividades essenciais. As limitações financeiras fazem que seja difícil a reprodução de debates e conferências sobre as exposições realizadas, a consolidação de retrospectivas anuais e o apoio ao pensamento sobre arte, educação e cultura. Em menos palavras: a atividade do pensar de uma instituição de arte e cultura. E essa, certamente, não é uma particularidade do Instituto Tomie Ohtake.

Como as instituições culturais brasileiras são ainda muito dependentes das leis de incentivo fiscal e das oscilações políticas e econômicas do país, é comum que acabemos nos voltando, basicamente, à garantia de que continuem funcionando. A memória e o pensamento são, em decorrência disso, deixados um pouco de lado.

No caso do Instituto, especificamente, a questão financeira tem sido equacionada nos últimos anos por uma equipe dirigida por Ivan Lourenço, que passou a estabelecer parcerias com os patrocinadores das atividades. No início, tínhamos uma diretoria encarregada de captação de recursos e ponto. Mas o que aconteceu é que, a partir de um certo momento, a área financeira, que precisava, ao fim de cada mês, ter a verba para fechar as contas, resolveu ir à luta. O diretor financeiro e administrativo, Roberto Souza Leão Veiga, passou então a acumular as negociações das leis de incentivo, a participação na Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), no MinC (que, em 2019, foi transformado em Secretaria Especial de

Cultura), e as questões administrativas; participa ainda da captação de recursos.

Nos últimos anos, esse setor passou a se chamar Diretoria de Negócios, justamente por entendermos que a relação com os patrocinadores precisa ir além do simples repasse de recursos para um determinado projeto. Sob o comando de Ivan Lourenço, uma equipe de apenas quatro pessoas conseguiu organizar um eficiente trabalho, que transformou o Instituto num dos grandes captadores de recursos do país. Pelas suas características pessoais, ele observa o funcionamento de todo o Instituto e faz sugestões para um funcionamento mais eficiente.

Cabe lembrar aqui que a captação de recursos inclui uma série de etapas, algumas anteriores e outras posteriores ao contato com o patrocinador: preparação do material, reuniões, contratos, cumprimento das etapas do projeto, prazos e relatórios, contatos sobre o andamento, cobranças e documentos e, após a inauguração da exposição, as visitas acompanhadas, o envio dos clippings etc. Esse trabalho todo é realizado pela equipe de Negócios. Falta ainda organizar o mecanismo de captação de recursos fora das leis de incentivo. Não é fácil sair do círculo vicioso das leis, até porque as próprias empresas só querem entrar na cultura quando há incentivo.

As diretorias-meio são as de solução mais complexa, mas sempre tiveram atuações importantes. A questão financeira teve, no início, a participação de Bruno Assami – que cuidava também dos assuntos institucionais – na captação de recursos. Posteriormente, houve vários encarregados por curtos períodos e, finalmente, Ivan Lourenço, que organizou uma sistemática para esse trabalho, que só não foi mais eficiente pelas longas crises econômicas que o país sofreu, mas que, mesmo assim, fez do Instituto um dos maiores captadores do país, durante alguns anos, e tem ótimo relacionamento com os patrocinadores. Roberto de Souza Leão Veiga dirigiu a contabilidade financeira e o setor administrativo, além de cuidar dos assuntos ligados à Lei Rouanet, da qual se

tornou exímio conhecedor, tendo participado pontualmente na captação de recursos.

A área de finanças e administração, ultimamente operada por Bruno Damaceno, ficou também com a função de reduzir ao máximo os custos das compras de materiais e serviços. As finanças requerem muita habilidade e paciência para serem controladas, principalmente por causa das contas da Lei Rouanet que exigem documentos muito detalhados, para todos os gastos, muitas vezes aumentando o custo dos projetos. Ou seja, quem hoje fala dos abusos da Lei Rouanet simplesmente não conhece seu real funcionamento. Não podemos negar que já deve ter havido falcatruas envolvendo o mecanismo. Mas quem pratica essas eventuais falcatruas é, em geral, de fora do meio cultural. A Lei requer, na prática, um esforço muito grande da parte de quem a usa. Esforço esse que está muito além da mera captação e que envolve um contato intenso com os organismos que controlam as leis de incentivos.

Existe ainda uma importante área, que passou a ser desenvolvida nos anos recentes, que é aquela que aborda as questões institucionais: site, redes sociais, relacionamento com governos e outras instituições, comunicação através de outros meios, comunicação nas exposições, relacionamento entre as diferentes áreas internas etc. A equipe de Relações Institucionais ajuda ainda na adequação dos projetos para a Lei Rouanet e participa de questões importantes, como o debate com o governo para a classificação indicativa das atividades. Próximo a essa área está a assessoria de imprensa, que cuida das mídias impressas e dá o tom dos textos que se tornarão públicos, e que é coordenada por Marcy Junqueira.

A área de Produção, coordenada, desde a fundação do Instituto, por Vitoria Arruda é formada por equipes que realizam um extenso trabalho com as obras que vêm às mostras, fazendo a organização dos contatos com seus detentores, supervisionando o trabalho das transportadoras, seguradoras, de liberação alfandegária, executando os projetos de montagem das mostras, supervisionando o

trabalho dos pintores, montadores, iluminadores e marceneiros e realizando os projetos gráficos das exposições e das publicações, e ainda controlando os gastos para a realização dos projetos.

Os departamentos fundamentais que desenvolvem o pensamento sobre a arte são os núcleos de Pesquisa e Curadoria e de Cultura e Participação. No núcleo de pesquisa e curadoria, sempre fizemos questão de ter pessoas com senso de análise e crítica e com habilidade de pensar e escrever; a equipe produz conhecimento e edita cadernos para um público amplo, aí incluídos os professores da rede pública, universitários, trabalhadores em ações artísticas etc. O Núcleo de Cultura e Participação, criado e dirigido por Felipe Arruda, abarca o antigo Educativo que, durante mais de dez anos, foi dirigido por Stela Barbieri. O modelo que criamos, sob a batuta de Stela, tornou-se modelo para o país de uma atividade educativa de uma instituição artística.

A política da época de Stela Barbieri foi voltada à rede pública de ensino, com ênfase na formação dos professores que são o canal multiplicador do conhecimento aos alunos. O Instituto chegou a formular cursos para 4.200 professores simultaneamente, com duração de quatro meses, ou 120 horas. Stela tornou-se uma das mais importantes arte-educadoras do país. A escola é a principal porta para formarmos novos públicos e ampliarmos a presença da arte na sociedade.

A despeito das dificuldades financeiras enfrentadas ao longo dos anos, que nos obrigou, em alguns momentos, a focar somente na manutenção mais imediata, conseguimos formar, depois de dez anos, um Núcleo de Pesquisa e Curadoria, que conta hoje com um grupo pensante de seis jovens, voltados tanto à teoria quanto à prática.

Os integrantes desse núcleo têm, em sua maioria, menos de 35 anos, e serão os futuros curadores, críticos e teóricos de arte. Porque acompanho ao máximo o que acontece na cidade e na arte, mas não consigo, obviamente, captar tudo o que está no ar. Então, é fundamental eu me cercar de jovens. Ao mesmo tempo em que

procuo incentivá-los a fazer coisas novas, aprendo muita coisa nova com eles.

Porém, nessa fase, a importância do Núcleo tem a ver com a relação do Instituto com a cidade, ou seja, com a população da cidade, principalmente com a das redondezas, mas também abrangendo, na medida do possível, a cidade/estado/país como um todo. Cada vez mais, atividades do Instituto vão para fora do nosso prédio e procuram, ao mesmo tempo, estimular os alunos das escolas a ir para a rua – promovendo atividades que os levem a ter contato com a cidade. Dessa forma, o espírito de cidadania vai, aos poucos, se implantando.

O primeiro curador do Instituto Tomie Ohtake foi Agnaldo Farias, que está presente neste volume falando sobre as Bienais de São Paulo, das quais já foi curador. Farias não apenas segue atento o projeto do Instituto, como foi responsável por formar o atual curador, Paulo Miyada que, além de ser o atual curador-chefe, coordena o Núcleo de Pesquisa e Curadoria e também a Escola Entrópica, um dos ramos dos cursos do Núcleo de Cultura e Participação. O objetivo dessa Escola é promover um debate sobre os rumos que os artistas dão aos seus trabalhos. Miyada é o curador associado da 33ª Bienal de São Paulo, e é habitualmente convidado para ser curador de exposições no país e no exterior.

Os demais integrantes da curadoria participam da organização das exposições – alguns já como curadores e outros como pesquisadores que subsidiam os curadores. Ou seja, é também papel de uma instituição cultural promover a formação de profissionais da área e propiciar, na medida do possível, o seu crescimento. Uma boa instituição gera mão de obra qualificada para todo o campo cultural.

O conjunto formado pelo Núcleo de Cultura e Participação, juntamente com o Núcleo de Pesquisa e Curadoria e a Diretoria de Assuntos Institucionais deverão ser o seio da estrutura de planejamento do Instituto. Com o modelo no qual nos baseamos pretendemos nos tornar uma instituição que deixe de estar voltada somente às exposições, tornando-se um espaço capaz de sintetizar a cultura,

abarcando outras atividades, como música, artes cênicas e literatura. Esse novo modelo prevê uma participação cada vez mais direta da comunidade e das escolas. Trata-se de uma maneira diferente de se entender uma instituição e que anda *pari passu* com as transformações pelas quais passam as artes no mundo.

O caminho das artes e da cultura é cada vez mais democrático, não no sentido apenas da gratuidade, como se pensava antigamente, mas de se relacionar de forma mais direta com a sociedade e com as diferentes formas de expressão. Ideologicamente, esse caminho significa também a diminuição do eurocentrismo e uma maior atenção para a arte popular, a arte indígena, a arqueologia, a arte afro-brasileira e a mestiçagem – algumas delas já incorporadas à arte contemporânea e à nossa programação de atividades.

A busca por uma relação mais horizontal com a sociedade deu origem a projetos, do meu ponto de vista, muito interessantes. O Educativo, por exemplo, passou a ser incentivado a desenvolver projetos que extrapolem os muros da escola. Hoje, os professores fazem uma série de projetos e planos e nos mandam para que façamos uma premiação. A partir disso, os alunos passaram a andar pela cidade em busca de ideias. Não é que o projeto peça que eles andem pela cidade; o andar pela cidade é um resultado do projeto.

Com o passar das décadas, foi se perdendo um pouco a noção de que a cidade é um local para muitas coisas da vida. A cidade não é só um local onde as pessoas circulam. A cidade é um local onde as pessoas podem brincar, descobrir coisas, se encontrar. Eu, que cresci andando pela cidade, tenho grande apreço pela história da cidade e é uma satisfação poder, por meio da cultura, fazer com que essa história vá sendo descoberta pelas novas gerações.

Outro projeto do Instituto que se volta para a cidade é o *Cine Fachada*, que consiste na exibição de filmes na fachada do prédio. O filme é, então, visto tanto por quem foi lá para assisti-lo quanto por quem está passando na rua e, de repente, faz uma pausa no seu percurso e passa a olhar para a tela gigante. Há ainda o *Expresso Acesso*,

que leva o espectador a percorrer várias instituições culturais, o projeto *Territórios*, que possibilita que as escolas desenvolvam ações junto às comunidades, criando novas condições físicas e sociais. A cultura tem o potencial de nos levar a participar da vida da cidade.

Mas as exposições são, logicamente, o coração do Instituto Tomie Ohtake, e essas apresentaram, basicamente, a arte brasileira, por meio de mostras individuais de artistas com as mais diversas trajetórias e de mostras coletivas que procuravam representar, de forma abrangente, aspectos específicos da produção. Entre as exposições individuais, registraria aqui alguns dos artistas que, ao longo desses anos, tiveram suas obras exibidas. Dentro do que poderíamos chamar de linha histórica, apresentamos: Alberto da Veiga Guignard, que foi representado a partir de sua relação com o Oriente – China e Japão em especial –, Flavio-Shiró, Anna Letycia, Iberê Camargo, de quem apresentamos gravuras, como também Lívio Abramo e mais Franz Weissmann, Emanuel Araújo, o fotógrafo Cristiano Mascaro, entre outros.

Entre os contemporâneos consagrados, exibimos Rosângela Rennó, Daniel Senise, Nelson Leirner, Maurício Dias & Walter Riedweg, Paulo Bruscky, Saint Clair Cemin, o trio Caetano de Almeida, Delson Uchôa e Cássio Michalany, Mario Cravo Neto, Sandra Cinto, Sebastião Salgado, outro trio, formado por Luiz Zerbini, Rafael Assef, Marco Paulo Rolla, e ainda a fase inicial de Vik Muniz. Jovens artistas como Fernando Lindote, Lia Chaia, Elaine Arruda, Marcia de Moraes, Daisy de Moraes e Célia Freitas também tiveram lugar no Instituto.

Desde 2013, o Instituto tem o Programa Arte Atual, que funciona como plataforma para pesquisas e trabalhos inéditos de jovens artistas de até 27 anos, que podem se apresentar de forma tanto individual quanto coletiva. Pela dificuldade de obter patrocínio para essas mostras, recorreremos à ajuda das galerias para a confecção das obras. Um desdobramento desse programa é o Prêmio Energias da Arte, que existe desde 2009 e é uma parceria entre o Instituto Tomie Ohtake e a EDP, empresa que atua nas áreas de

distribuição, comercialização e soluções de energia, quando jovens artistas se inscrevem e são selecionados e premiados.

Entre as exposições coletivas, mencionaria a mostra de maior abrangência: *A recente trajetória da arte brasileira, Meio século de arte brasileira*, que também englobou quatro exposições, ocupando as três salas grandes, uma mostra por semestre. A primeira incluiu as exposições *Pincelada – Pintura e método, Projeções da década de 50*, curada por Paulo Herkenhoff; as outras, *Arte como questão*, que teve curadoria com Glória Ferreira; *80/90 Modernos, pós-modernos etc.*, com Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos; e *Geração da virada do século*, que teve a curadoria de Agnaldo Farias.

Outras coletivas que merecem destaque são: *Territórios*, que reuniu doze artistas do final do século xx; *Edifício da arte*, que apresentou vinte espaços de arte com obras arquitetônicas contemporâneas ou restauradas, demonstrando as concepções das novas instituições, indo de 1985 a 2005; *Ação e pensamento*, que trouxe obras comissionadas especiais de Ana Maria Tavares, Amélia Toledo, Rochelle Costi, Nuno Ramos, Arthur Lescher e Carmela Gross, e traçou o processo da realização das obras, que foi transmitido, ao longo de três anos, uma por semestre, aos alunos de seis escolas de diferentes regiões da cidade, resultando num extraordinário trabalho teórico dos artistas e num grande aprendizado da parte dos estudantes e professores; *Laços do olhar*, que fechou o foco sobre a arte dos artistas japoneses radicados no Brasil e suas posições na arte brasileira, contribuindo assim para uma outra leitura da história da arte do país; *Histórias mestiças*, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, que reconta a formação da cultura brasileira que reuniu 250 obras vindas de setenta instituições de arte brasileiras e estrangeiras, realizadas por povos originados do próprio país (indígenas brasileiros), da Europa (os brancos) e os que vieram como escravizados da África (os negros); *Arte e ciência – Nós entre os extremos*, curadoria de Paulo Miyada, que trouxe a intervenção de quinze artistas brasileiros em diálogo visual com uma proposição feita pelos arquitetos Charles e

Ray Eames sobre as distâncias; *Aprendendo com Dorival Caymmi: Civilização praieira*, também de Paulo Miyada, em que se propôs um diálogo entre as obras do artista José Pancetti, as poltronas e cadeiras de Sergio Rodrigues e Flávio de Carvalho, e as músicas de Caymmi; *Os muitos e o um: Arte contemporânea brasileira na Coleção Andrea e José Olympio Pereira*, que trouxe uma visão subjetiva da arte contemporânea brasileira com curadoria do importante curador norte-americano Rob Storr e com Paulo Miyada como curador-associado; *Teimosia da imaginação*, feita em parceria com a Galeria Estação, de Vilma Eid, que reuniu os artistas populares, os autodidatas, muitos de origem rural. É importante citar ainda *Ossos*, exposição-manifesto contra a prisão do catador de material reciclável Rafael Braga, que reuniu trinta artistas e que foi viabilizada por meio de *crowdfunding*.

Em 2018, foi realizada a exposição, com curadoria de Paulo Miyada, *AI-550 anos – Ainda não terminou de acabar*, onde se mostrou que a existência da pesada censura durante a ditadura de 1964 atingiu a atividade artística, crítica e os artistas, com a proibição de obras, exposições, de publicações, jornais e revistas sobre esses assuntos. A ação foi de tal forma violenta que obrigou muitos profissionais da área, principalmente artistas, a abandonar o trabalho e viver no exterior. A exposição foi composta de algumas obras, muitos documentos, filmes e vídeos, e a publicação da mostra foi em 2019 classificado pelo *The New York Times* como um dos dez melhores catálogos de arte do mundo.

O Instituto organizou, com a empresa espanhola Mapfre, parceira há muito tempo, a exposição *Um olhar sobre o Brasil – A fotografia na construção da imagem da nação* –, juntamente com um livro, ambos com fotos que marcaram a história do Brasil desde 1833, quando foi criada a fotografia, com visões da vida do país, as cidades, as paisagens, a vida política, juntamente no período de dois séculos de formação do Brasil, com aproximadamente quatrocentas fotos. A mostra teve curadoria de Boris Kossoy e Lilia Schwarcz e ocupou as três galerias superiores.

Uma das mais significativas exposições que realizamos no Instituto foi *Histórias afro-atlânticas*, que mostra como a arte viu a escravidão no Brasil e em alguns outros países. Essa exposição é o prosseguimento de *Histórias mestiças*, que deu abertura para esse tipo de exposição nas instituições brasileiras, inclusive a *Afro-atlântica*, e a série de mostras do Masp. Pelo sucesso e pela qualidade dessa mostra, o Masp contratou os dois curadores e, dois anos depois, propôs *Histórias afro-atlânticas*, uma parceria com o Instituto Tomie Ohtake que reuniu 350 obras dentro do tema da escravidão – sistema que, mesmo depois de mais de um século da sua abolição, ainda persiste neste país. Essa exposição foi classificada pelo *The New York Times* como uma das dez melhores do mundo em 2018.

No caso da arte internacional, a lista também ocuparia tantas linhas que vou citar apenas algumas: *Post Nature*, que reuniu nove artistas holandeses; *Sonhando de olhos abertos*, sobre as obras dos movimentos Dadá e Surrealista presentes na coleção Schwarz, hoje no Museu de Israel; *Soto – A construção da materialidade*, um panorama com obras da Fundação Soto; *Roy Lichtenstein*, com curadoria de Lisa Philips, diretora do New Museum, com obras da Fundação Lichtenstein; *Mirabolante Miró*, que trouxe gravura do mestre espanhol; *Nobuo Mitsunashi – Hanazumi*; *José Guadalupe Posada – gravura e cartazes*; *Torres García – Universalismo construtivo*; *O(s) Cinético(s)*, organizada pelo Reina Sofia e com curadoria de Osbel Suarez; *Cor e luz – Homenagem ao quadrado*, com quarenta obras dessa série de Josef Albers, com obras da Fundação Albers; *Latitudes: Mestres latinoamericanos*, da Coleção Femsá; *Jean Dubuffet*, com obras da coleção da Fondation Dubuffet; mostras panorâmicas e específicas de artistas como Robert Rauschenberg, Jan Fabre, Alechinsky, Vieira da Silva, Louise Bourgeois – que ocupou três salas e teve curadoria de Philip Larratt-Smith –, Joseph Beuys, Steve McCurry, Marco Maggi, Jasper Johns – com obras trazidas da coleção de Bill Compton –, Paul Strand, Bruno Munari, Asger Jorn, Isamu Noguchi, Yayoi Kusama – que também ocupou as três salas

grandes, com curadoria de Frances Morris e Philip Larratt-Smith e percorreu Buenos Aires, Brasília, Rio, Santiago e Cidade do México, somando 2,7 milhões de visitantes –, Salvador Dalí, com curadoria de Montserrat Aguer, Joan Miró, Frida Kahlo, Sebastião Salgado e Pablo Picasso, que foi apresentado na mostra *Mão erudita, olho selvagem*, por meio de cinquenta pinturas, além de gravuras, fotos e esculturas, do Museu Picasso, com curadoria de Emília Philippot.

Tivemos as exposições da artista que dá nome ao Instituto. Elas foram organizadas, em média, a cada ano e meio e tiveram os mais variados recortes. A primeira delas foi *Retrospectiva*, que abriu o Instituto em 2001 e reuniu, sob a curadoria de Agnaldo Farias e minha, cem pinturas, 38 gravuras, três esculturas e uma instalação. A exposição seguinte, *Antes da obra pública* trouxe para o Instituto oito obras de grande porte (com tamanhos e pesos que variam de 2 metros a 80 metros, de 50 quilos a 65 toneladas) que foram feitas nas décadas de 1970 e 1980 e que já tinham um caráter urbano. Tomie Ohtake desenvolveu mais de cinquenta obras públicas em diferentes cidades. A contraposição a essa exposição veio em 2002 com *Pinturas pequenas – Estudos*, trabalhos que funcionavam, em geral, como primeira apresentação de futuras pinturas, que Tomie fazia em grande número e em cores e tamanhos distintos, 24 pinturas, 2002. Viriam também *Tomie Ohtake na Trama espiritual da arte brasileira*, largo apanhado sobre esse tema, abrangendo a história da arte brasileira, que teve curadoria de Paulo Herkenhoff, assim como *Pinturas cegas*, que incluía 32 obras feitas entre 1959 e 1961 “sem olhar”, *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia* e *Tomie Gráfica*.

Em 2013, ano do centenário da artista, foram apresentadas *Correspondências*, que teve curadoria de Agnaldo Farias e Paulo Miyada e contextualizou Tomie Ohtake no meio artístico da época da realização de cada uma das quarenta obras expostas; *Influxo das formas* e *Gesto e razão geométrica*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que mostrou a aproximação entre a obra e a geometria pessoal de Tomie

e foi aberta em 21 de novembro de 2013, dia do centenário. Por fim, *100-101*, cujo título remete à idade de Tomie quando realizou suas últimas obras, foi aberta em 2015, menos de dois meses após seu passamento e reuniu 27 pinturas e cinco esculturas; a curadoria foi de Paulo Miyada. Desde então, temos sempre, na pequena sala 11, uma exposição permanente de Tomie, que vai sendo, a cada período de quatro a seis meses, renovada a partir de um novo recorte.

Faço aqui um parêntese para dizer que Paulo Herkenhoff, um dos convidados desta Cátedra e, depois, seu titular ao lado de Helena Nader, é um curador convidado desde a implantação do Instituto, tendo trabalhado em várias exposições, de grande e médio portes, de Tomie Ohtake e em outras de grande porte sobre a arte brasileira. Sua abordagem, para além do tema da mostra, nos oferece uma visão da história da arte do país, de tal forma que o espectador (ou leitor) possa conhecer o contexto e ter a visão global do país, tendo em cada exposição uma tese.

Além das exposições de arte, realizamos uma grande variedade de exposições de outras áreas. O design e a arquitetura, obviamente, não poderiam faltar. No caso do design, destacam-se: *Singular e plural... Quase... Últimos 50 anos de Design brasileiro*, com curadoria de Ethel Leon; *Todas as cores de Mariscal; Meio século de cartazes brasileiros*, com curadoria de Paulo Moretto; mostras de design finlandês, dinamarquês e russo; de cartazes poloneses (do Museu Wilanów), suíços (do Museu Basler Plakatsammlung); outra do Museu de Chaumont, na França; de designers como Karin Rashid, Yusaku Kamekura, Rico Lins, Edson Meireles, Rubem Martins; do Ateliê Mirga e Cartazes do Bonde; *Carinhosamente engarrafada*, que apresentou rótulos de cachaça.

Nossa relação com o design ganha forma também por meio do Prêmio de Design Instituto Tomie Ohtake Leroy Merlin, voltado a estudantes universitários. Os alunos devem buscar soluções inovadoras e explorar a relação do design com outros territórios, como arquitetura, biologia, engenharia e ciências sociais.

As mostras de arquitetura reuniram tantos nomes que se dedicaram em especial à arquitetura quanto artistas múltiplos, caso de Vilanova Artigas, Arne Jacobsen e Gaudí. Também tiveram seus trabalhos exibidos no Instituto Oscar Niemeyer, Sejima e Nishizawa, do escritório Sanaa, Álvaro Siza, Morphosis e Thom Mayne, todos vencedores do Prêmio Pritzker. A mostra *Arquitetura brasileira* reuniu as exposições *Viver na floresta* (Abílio Guerra), *Invenção dos espaços de convivência* (Julio Katinsky), *Arquitetura brasileira vista por grandes fotógrafos* (André Corrêa do Lago), e *Ver do meio – Como o mato que cresce entre as pedras* (Nelson Brissac). Desde 2014, entregamos, anualmente, o Prêmio AkzoNobel, destinado a jovens arquitetos até quarenta anos, com obras construídas.

As outras artes e modalidades artísticas também tiveram suas exposições: *450 anos São Paulo-Paris* (com curadoria de Carlos Augusto Calil), *Arena conta Arena* (com curadoria de Isabela Teixeira); *Arquitetura em palco*, que expôs o trabalho do cenógrafo português João Mendes Ribeiro; *Kurosawa – Criando imagens para cinema*, onde apresentamos os *storyboards* do cineasta; *Velho Largo, Nova Batata*, feita pela agência Nova SB, sobre o plano para a nova configuração das pequenas lojas do Largo da Batata; e ainda mostras que tiveram como protagonistas o escritor José Saramago, prêmio Nobel de Literatura, e os cineastas Charles Chaplin e Manoel de Oliveira.

Um espaço cultural precisa buscar um equilíbrio entre as exposições e eventos mais prováveis e os mais improváveis. O Instituto Tomie Ohtake é um espaço de artes visuais e, portanto, essa modalidade ocupa a maior parte do nosso tempo, mas nunca podemos deixar de nos perguntar o que podemos fazer para amplificar a experiência de quem nos visita.

Nestes quase vinte anos de existência, o Instituto realizou mais de trezentas exposições no seu espaço, numa média de dezessete exposições por ano. Fora de São Paulo, foram realizadas aproximadamente cinquenta exposições. Em geral, as grandes exposições no

exterior são pagas pelas instituições locais e aquelas realizadas no país são pagas pelo Instituto.

Acho, por fim, importante salientar que o Instituto Tomie Ohtake é das pouquíssimas entidades sem fins lucrativos que não dependem financeiramente de empresas de segmentos específicos, como bancos, indústria e comércio, ou ligadas ao governo. Essa foi uma luta que o Instituto teve desde o início: não ter “padrinhos” financeiros. As instituições culturais que baseiam sua estruturação em excelentes mantenedores tendem a ter dificuldades de conseguir sua independência. Isso acontece, inclusive, com instituições que conheceram grande êxito cultural, como a excepcional Fundação Iberê Camargo – cuja saga é contada, neste volume, por Justo Werlang – e mesmo por organizações públicas, como museus do interior de São Paulo mesmo da capital do estado, como o Paço das Artes, em São Paulo, ou a Biblioteca do Estado do Rio de Janeiro, que foi fechada apesar da frequência de 4,5 mil pessoas por dia. Não são poucas, neste momento, as instituições culturais que passam por crises e que estão ameaçadas de cerrar as portas, tendo tido sua situação agravada pela chegada ao poder de um governo que não gosta de cultura e nem de quem a cria e a organiza.

Também no que diz respeito à arte procuramos ser independentes. O que trazia as exposições às salas do Instituto era a qualidade do artista ou o conceito do coletivo; a possibilidade de chegarmos aos artistas ou às coleções, contarmos com patrocinadores que foram convencidos a participar dos projetos, e principalmente a Lei Rouanet tão fundamental para levar a arte de qualidade para o público, em número muito diverso, de seis mil a seiscentos mil visitantes, e também as fundamentais para a teoria e história da arte, tanto as de pequena como as de grande visitações; poucas foram as apresentações sem nenhuma importância. As exposições de Dalí, Kusama e Frida Kahlo tiveram, cada uma, mais de quinhentos mil visitantes.

Estamos num momento no qual a arte – e, de uma forma geral, a vida toda – está muito balizada por aquilo que se chama de merca-

do. Isso é algo que todos sentimos. E, no âmbito das artes, a questão de mercado é especialmente sensível, e o que se procura fazer é sair das coisas ditadas pelo mercado. Digamos que, no momento, a arte do mercado, que a gente vê nas galerias de São Paulo e na própria Bienal, seja uma arte que dita a trajetória da arte no século XXI – trajetória, por sua vez, mais formalista. O que a gente faz? Vai procurando as brechas que existem fora dessa zona.

Quando o Instituto faz uma exposição de Salvador Dalí, por exemplo, está atuando nas brechas do mercado atual. Dalí é um artista do mercado, mas tem muito pouco a ver com o mercado atual. Ele é surrealista e, nesse sentido, nos oferece quase que o inverso do formalismo em voga.

Apesar de serem áreas muitos diferentes, é como abrir espaço, no caso do cinema, para os curtas-metragens que o mercado não queria e que eram, no momento em que estive à frente do MIS, a grande força criativa dos jovens realizadores brasileiros. Ou seja, atuar na gestão cultural é, um pouco, atuar sempre de olho nas brechas e nas pequenas rupturas possíveis. Não posso esperar a situação ideal para fazer alguma coisa. Até porque essa situação não existe. Temos de ir entendendo onde é preciso melhorar e estar sempre atentos ao que é possível fazer.

Faço aqui duas breves digressões. Nos anos 1990, quando estava no MIS, tinha de ir buscar dinheiro na iniciativa privada. E fui a uma fábrica de calçados Birman que, hoje, é patrocinadora do Instituto. É por isso que digo que um dirigente cultural tem de estar sempre atento às brechas. A todas elas.

Cito, por exemplo, o trabalho que desenvolvi junto ao Alumni, uma entidade brasileira ligada a órgãos diplomáticos norte-americanos que se dedica ao ensino da língua inglesa e a trabalhos de tradução de textos. O Alumni tinha uma diretoria e, dentro dela, havia alguns comitês. Um deles era o comitê cultural, que fui convidado a presidir.

Ao aceitar o convite, fiz questão de estabelecer um trabalho no qual a cultura de massa não seria abordada, e sim a produção ame-

ricana mais sofisticada, que era pouquíssimo vista aqui. Fiquei no Alumni de 1997-2000. Nesse período, realizamos atividades ligadas à literatura, como um livro com textos do poeta Edgar Allan Poe no original e em português; música, como um concerto de jazz e um workshop com Wynton Marsalis; artes, como uma exposição de gravuras de grandes formatos de Chuck Close.

Outro projeto que gostaria de recordar aqui é o *Brasil Projects*, idealizado e organizado pela produtora Carmen Lucia Madlener dos Santos e realizado em 1988. Esse foi o primeiro projeto a mostrar a arte brasileira contemporânea nos Estados Unidos com critérios rigorosos. As exposições foram realizadas no P.S.1, no bairro de Queens, em Nova York, que muito mais tarde se transformaria numa instituição do MoMA, mas sempre mantida a diretora Alanna Heiss. Houve uma exposição de Arte Contemporânea, com oito artistas reunidos por Frederico Morais – que fala, justamente, sobre curadoria na série de encontros da Cátedra – e uma de Arquitetura com minha curadoria. Carmen fez tudo isso sem nenhuma ajuda governamental, tendo conseguido atrair, para o projeto, empresas que aportaram verbas suficientes para bancar transporte, montagem e manutenção – isso em tempos que não havia leis de incentivo à cultura, um trabalho pioneiro.

Mas, retomando o fio da meada do Instituto e da busca pelos pequenos avanços, acho importante falar também sobre o público. Até 2013, a nossa média anual de visitantes do Instituto chegou a aproximadamente trezentas mil pessoas. A partir desse período, foram realizadas exposições que tinham, entre seus objetivos, um aumento do público também. Incluem-se nessa lógica as mostras de Kusama, Dalí, Miró, Frida Kahlo, Picasso, Yoko Ono e Le Parc. Conseguimos, dessa forma, dobrar e quase triplicar a média. Em 2016, chegamos a 1,2 milhão de visitantes.

É importante assinalar que essas exposições jamais tiveram a qualidade comprometida em nome da busca por um público mais amplo. Todas elas apresentaram obras importantes dos artistas, cumpriram todas as exigências museológicas e tiveram a assinatura de curadores

do porte de Frances Morris, hoje curadora-chefe da Tate Modern; o canadense-americano Philip Larratt-Smith, Montserrat Aguer, da Fundación Gala-Salvador Dalí; Teresa Arcq, curadora independente da cidade do México; Emilia Philippot, do Musée Picasso, de Paris; Gunnar Kvaran, do Astrup Fearnley Museet, de Oslo; Rob Storr, ex-MoMA e ex-Universidade de Yale; e o brasileiro Paulo Herkenhoff, incluindo as mostras de artistas brasileiros com curadores brasileiros.

Essa alta qualidade das mostras exerce grande fascínio entre estudantes, professores e interessados em arte em geral, mas, curiosamente, não são capazes de quebrar o preconceito daqueles que poderiam aproveitá-las, mas que ainda acham que não é possível ter exposições de alto nível no Brasil, e dentro de uma linha programática.

Posteriormente, o Masp conseguiu seguir brilhantemente essa linha de trabalho. Fico contente porque quem contribuiu muito para executá-lo, além do presidente e presidente do conselho, Heitor Martins e Alfredo Setubal, foi Adriano Pedrosa, que chamou a atenção do Masp a partir da sua curadoria de *Histórias mestiças*, com Lilia Schwarcz. O Masp, com o nosso entusiasmo, convidou-o para o dirigir o setor artístico do museu.

Com esse modelo de mostra, a média anual de visitantes subiu para oitocentos mil, fazendo com que as outras quinze exposições, das dezessete que são realizadas por ano, também passassem a ter uma audiência maior. Isso, além de reforçar o nosso papel social, passou a facilitar a conversa com os patrocinadores que, cada vez mais, foram entendendo e conhecendo a nossa instituição.

Não podemos nos esquecer, no entanto, de que apesar de haver diversas maneiras de se aferir o sucesso de variadas formas de arte, existe uma questão que é a transformação que sofre o espectador diante de uma obra de arte, de uma peça de teatro ou de uma sinfonia. Essa é uma dimensão que não pode estar ausente da programação: uma obra ou um evento deve provocar no público algum tipo de emoção que permita uma nova sensibilidade, um novo conhecimento e a experiência de uma nova invenção.

## UM POUCO DE ARQUITETURA

Durante todos esses anos à frente do Instituto Tomie Ohtake, realizei também algumas curadorias de arquitetura. Participei da organização da exposição brasileira no pavilhão brasileiro em duas Bienais de Arquitetura de Veneza, em 2002 e 2010. O Pavilhão do Brasil é um belo projeto, uma pequena joia no meio do Giardini, à beira do canal, logo após a ponte.

Em 2002, o tema brasileiro, determinado pela Bienal de São Paulo, presidida pelo arquiteto Carlos Bratke, foi *Favela*. Apresentamos projetos construídos para substituírem as favelas, entre eles o projeto de habitação popular em Paraisópolis, na zona sul de São Paulo. Em 2010, em comemoração aos cinquenta anos de Brasília, propus uma pequena mostra da capital federal, feita por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e, na sala maior, apresentei quatro escritórios com arquitetos que nasceram após a instalação da nova cidade: Mario Biselli & Artur Katchborian, Angelo Bucci, Marcos Boldarini e Daniel Corsi-Dani Hirano.

Outra curadoria desafiadora de arquitetura, feita nos anos mais recentes, aconteceu no âmbito da Feira do Livro de Frankfurt, em 2012. Meses antes do início dessa edição da Feira do Livro que teve o Brasil como país homenageado, foram organizadas várias manifestações brasileiras, de artes visuais, design gráfico, música popular e arquitetura. A curadoria foi feita em conjunto com o diretor do Museu de Arquitetura de Frankfurt, que acolheu a mostra em sua pequena sede.

Aquilo que a curadoria organiza é o coração de uma exposição. Além da sua concepção, que significa a escolha das obras, a organização espacial – a arquitetura – e a colocação dos trabalhos, seguindo uma lógica de compreensão da exposição, são os requisitos básicos para um trabalho de curadoria. Afora isso, é importante o catálogo, tanto no que diz respeito ao texto quanto no que diz respeito a sua formulação gráfica.

Por isso, ainda que não só por isso, tivemos dois arquitetos como curadores-chefe do Instituto: Agnaldo Farias e Paulo Miyada. Não significa que um curador tenha que ser formado nesse caminho, até porque outros, como Paulo Herkenhoff, não eram, mas a formação em arquitetura facilitava o entendimento espacial e gráfico – das paredes aos textos e catálogo.

## A CULTURA E AS INSTITUCIONALIDADES

Pessoalmente, apesar de ser um dirigente, não me considero alguém formatado para a institucionalidade. Meu grande interesse é pensar na programação, nas atividades e ver o resultado. Então, apenas percorro os caminhos necessários para a obtenção desses resultados. Tampouco sou preocupado com cargos, embora tenha ocupado muitos deles, ou com dinheiro ou altos salários. A verdade é que quem quer altos salários não vai trabalhar na cultura.

Apesar disso, as instituições culturais, de alguma forma, ajudaram a me constituir. Às vezes, dirigindo meu carro, dando carona para alguém, vou vendo os lugares com os quais, de alguma forma, me relacionei. E muitos desses lugares são instituições pelas quais passei ou onde realizei trabalhos. Pelo seu tamanho físico e pelas figuras que atraíram para dentro de si, esses locais têm uma bonita história para contar.

Como relatei na parte inicial destas breves memórias, comecei a trabalhar institucionalmente na época da ditadura. Então, desde sempre, tive de trabalhar nas brechas. E, pelo próprio momento em que me tornei adulto, sempre tive também de encarar a política. Nunca estudei nem Marx nem Lenin nem Trotsky. Li os autores que os comentaram e ouvi muita gente que os estudou. A política de cultura deve ser, do meu ponto de vista, ideológica, sem ser partidária. Muitas vezes, faço coisas nas quais não acredito muito. Mas, como gestores, precisamos aprender a lidar também com projetos que não nos calam tão fundo ou que jamais sairiam da nossa cabeça. O importante

é ter sensibilidade política e bom senso administrativo. Não adiantaria, por exemplo, neste momento de governo Jair Bolsonaro, eu tentar fazer no Instituto uma atividade como *AI-550 anos*, que abrimos em 2018. É preciso ser um bom negociador, o que nem de longe significa aviltar suas crenças mais importantes e sua ideologia.

Quem trabalha em instituições culturais é, quase sempre, de esquerda, ou pratica política cultural de esquerda. Muitas dessas pessoas são, porém, empenhadas da boca para fora, mas têm fragilidades no que diz respeito à capacidade organizacional. É como se a cultura não tivesse conseguido entrar na racionalidade capitalista weberiana, algo que meu antecessor na Cátedra, Sérgio Paulo Rouanet, aborda com maestria. Mario Chamie, Fernando Moraes, Carlos Augusto Calil, Heitor Martins e Eduardo Saron são exemplos de pessoas que sabem pensar e fazer. Além disso, na cultura – como de resto na vida – é fundamental saber ouvir.

A fragilidade nos quadros da cultura não deixa de ser, contudo, um próprio reflexo da fragilidade das nossas instituições que, de forma geral, não têm condições de investir no desenvolvimento dos profissionais ou mesmo de retê-los. E o divórcio entre as instituições culturais e a parcela mais ampla da população é, a um só tempo, espelho e reflexo dessa fragilidade.

Quando falamos sobre cultura no Brasil não podemos nos esquecer do peso da televisão, que, a partir das décadas de 1970 e 1980, começou a se tornar muito forte e presente na vida do brasileiro. A televisão, de certa forma, foi tirando o público que ia ver teatro, cinema, artes plásticas etc. E isso aconteceu de uma forma empedredora, no sentido de que, pela natureza da programação da tv, ela diminui a possibilidade de reflexão da parte do espectador. Com o passar dos anos, a ideia do entretenimento, que é a base da televisão, foi se estendendo para o cinema, o teatro, enfim, para toda a esfera cultural.

A diminuição da presença do Estado nas atividades culturais coincide com esse domínio do entretenimento. A participação do

Estado foi muito forte até, mais ou menos, a década de 1990. No final do século xx, começou a mudar, o Estado, por meio das leis de incentivo fiscal, transferiu o poder decisório sobre onde investir para a iniciativa privada. Uma diferença fundamental entre o Estado e o patrocinador é que o Estado não escolhe o tipo de público que quer atingir. Sua ação é, digamos, mais genérica. A iniciativa privada vai atrás do mercado. E isso tudo, naturalmente, teve algum impacto sobre a própria produção cultural e sobre a relação da cultura com o público. Não quero, de forma alguma, dizer que os artistas ficaram piores. Longe disso. Há artistas muito bons trabalhando em cinema, música, teatro e artes plásticas, mas é inegável que a presença do dinheiro se faz sentir mais.

Quando comecei, a questão do mercado não era tão forte. Ela se colocava menos e nem havia gente tão rica. Os próprios artistas tinham o desejo de fazer obras acessíveis a um número maior de pessoas. Eles queriam que o público tivesse uma obra de arte em casa. Minha própria mãe passou a fazer gravuras com o desejo de que os jovens as comprassem. Não à toa, o Brasil foi forte em gravura nos anos 1950, com Lívio Abramo, Goeldi e Anna Letycia. Hoje, a própria população que tem algum dinheiro que a possibilite comprar, por exemplo, uma gravura, tem menos interesse na arte, na estética. O interesse tende a se restringir à arte mais esnobe, àquela que é inacessível.

Um dos meus objetivos, ao formular a Cátedra, foi traçar uma extensa linha do tempo que desse conta dessas passagens de uma coisa a outra, dessas transmutações que são fruto da própria história do país.

O momento de formação das instituições, impulsionado por uma certa elite, é abordado neste volume a partir de diferentes ângulos. Tivemos, depois disso, algumas outras instituições formadas pelo Estado, por diferentes instâncias do governo. E, por fim, mais para o final do século xx, passaram a surgir também museus privados. Esse movimento da cultura é coincidente com as modificações pelas

quais foi passando o país. Essas “ondas” da gestão cultural – repetindo aqui a definição usada por Eduardo Saron em sua fala na Cátedra – nos colocaram onde estamos hoje, ou seja, num cenário que mistura as instituições privadas antigas, as estatais e as privadas novas, marcadas pelo hibridismo entre público e empresarial.

Ao longo deste volume, todos esses modelos serão abordados a partir das experiências práticas daqueles que conhecem por dentro as instituições e a gestão pública. O desenvolvimento e as crises das instituições, a formação e a disponibilização das coleções – lembrando que muitas coleções, como a de José Olympio Pereira, que esteve no Instituto Tomie Ohtake, ainda estão em espaços privados – e a história de exposições-farol constituem um retrato significativo do processo de institucionalização da cultura no Brasil. Sabemos todos que existe uma cultura, não menos valiosa, que é a cultura não institucionalizada.

Uma marca das instituições, que a gente acompanhará ao longo das palestras é a falta de dinheiro. Isso tem implicações não apenas em sua solidez, como, no caso das artes visuais, na formação de coleções. As coleções de obras do período mais recente são precárias. E isso é uma distorção. A arte que, em princípio, deveria ser para todo mundo, acaba sendo exclusivista.

A arte brasileira do século XIX está no Museu Nacional de Belas Artes, na Pinacoteca e em espaços dos governos, como o Palácio dos Bandeirantes, no bairro do Morumbi, em São Paulo, no Palácio de Campos do Jordão e no Palácio do Horto Florestal. No caso das obras feitas no pós-guerra e do modernismo, estão em alguns poucos museus e em algumas poucas coleções privadas. São, no fundo, poucas obras que a gente vê dos artistas desse período – salvo exceções cujas obras estão espalhadas e acessíveis. As obras mais recentes estão em coleções privadas – dentre esses colecionadores há os que emprestam e há aqueles que a gente sequer sabe que possuem as obras. As formas de colecionismo acompanham, portanto, as transformações pelas quais a sociedade brasileira passou.

Essa mesma transformação se estende aos dirigentes culturais. A primeira geração, que surge antes da Segunda Guerra Mundial e se estende, mais ou menos, até a década de 1960, é formada principalmente por intelectuais. São filósofos, críticos de arte, professores – muitos dos quais são militantes que escrevem em jornais e em locais para leitura pública. Paulo Emílio Salles Gomes, Sergio Milliet, Mário Pedrosa – todos lembrados neste livro – fazem parte desse grupo. Surgem, a partir da década de 1960, aqueles que ficam já meio a meio: são meio intelectuais e meio “gestores” – eu prefiro sempre usar a expressão “dirigentes culturais”. Incluiria aí a geração de Geraldo Ferraz que foi escritor, Wolfgang Pfeiffer, que foi diretor do MAM e do Instituto Goethe, e Pietro Maria Bardi, originário da Itália onde foi *marchand*, e aqui escreveu uma série de livros. Na década de 1970, apareceram Frederico Moraes, Walter Zanini, Aracy Amaral e, na década seguinte, Paulo Herkenhoff, Nelson Aguilar e Agnaldo Farias. Mais recentemente, tivemos o surgimento de figuras que são puramente gestoras – por mais que tenham, obviamente, ligação com a arte. É o caso de Heitor Martins que, em sua fala para esta Cátedra, nos revela o que significa esse olhar focado na gestão e que implantou mudanças profundas na Fundação Bienal e no Masp, e Eduardo Saron, um interessado dirigente.

Isso que alguns chamam de profissionalização do setor cultural está ligado, em parte, aos próprios recursos da Lei Rouanet, que permitiram o fortalecimento de algumas instituições. A cultura, hoje, tem uma ampla rede no país, sendo capaz de mobilizar muitas pessoas; pequenas e grandes empresas; pequenas e grandes instituições. O Fórum Brasileiro pelos Direitos Culturais é fruto disso.

Apesar de o Fórum ter sido instalado numa reunião no Instituto Tomie Ohtake em junho de 2016, e eu ser considerado um dos fundadores, quem foi o idealizador e criador e teve uma extraordinária presença nesse movimento foi Eduardo Saron que, como diretor do Itaú Cultural, teve, nos últimos quinze anos, uma preocupação pro-

funda e constante com a cultura brasileira, ajudando a viabilizar projetos e a equilibrar inúmeras instituições culturais.

Com a criação do Fórum, a liderança de Saron despontou nacionalmente, a partir de sua contribuição concreta para a manutenção da Lei Rouanet, que tem sido demonizada por parte da sociedade – principalmente por desconhecimento, diga-se – e está na mira de grupos conservadores que desejam cortar essa importante fonte de recursos da área cultural. Muito elogiada e, ao mesmo tempo, muito combatida, a Lei Federal de Incentivo à Cultura surgiu, justamente, para responder àquilo que nem o Estado nem a elite conseguiam bancar.

Entendeu-se que cabia ao Estado contribuir para a cultura, mas, para não se fazer algo de cima para baixo, achou-se por bem que a sociedade civil participasse da escolha dos projetos por meio das empresas. Achava-se, quando a lei foi criada, que ela seria democrática. Mas ela é democrática de um lado e, de outro, não é. Por isso é tão debatida. O que não se pode perder de vista é que a lei é fundamental para o funcionamento da cultura. Não fosse ela, a cultura estaria estagnada. O debate, da forma como vem sendo colocado por parte da sociedade, não é contra a lei, que mobiliza um recurso baixíssimo, de 0,1% do dinheiro do Governo Federal; é contra a arte e a cultura que, no fundo, incomodam os grupos conservadores e religiosos.

O Fórum defende galhardamente a manutenção e o aperfeiçoamento da Lei Rouanet e repudia as tentativas de censura a exposições e filmes. O Fórum foi fundamental também para ações cirúrgicas, e bastante específicas, como a reação à Portaria dos Aeroportos, que cobrava taxas exageradas de cargas que chegavam ao país e que tinha como destino atividades culturais.

A estrutura do Fórum é inusitada: são mais de cem as entidades participantes, mas ele não se constitui em entidade com registro. Essa também é uma idealização de Saron. Essa unidade com muitas das principais instituições espalhadas pelo país já se constitui numa grande força e se apresenta como protagonista dos diálogos com governos, secretarias e associações.

## **AS AFETIVIDADES DA CULTURA**

A ordem das minhas paixões talvez seja design, arquitetura e arte. Por ter percorrido toda vida no terreno da cultura, já me perguntaram se não quis, um dia, ser artista. Não quis. Mas me vejo como um criador de artes gráficas e de design. Nas últimas duas décadas abandonei a criação, mas, até os sessenta anos, trabalhei com isso.

Acho que a gestão cultural, em alguma medida, rouba da gente a energia da criação. Quando está à frente de uma instituição você tem de fazer o negócio andar. Tem de pensar em como e onde buscar dinheiro; tem de resolver, com a equipe, como será montada a exposição. Isso tudo ocupa demais a cabeça, então é como se, ao botar a cultura de pé, você não tivesse mais espaço para criar. Lamento que as artes gráficas e o design, que foram a minha vida, tenham saído dela. E pela gestão, especificamente, não tenho tanto gosto. Mas o prazer de colocar uma instituição de pé e realizar coisas que dão prazer e enriquecem os outros é, por outro lado, enorme.

Quem se propõe a cuidar de uma instituição cultural tem de ser criativo. Neste momento, quero criar uma atividade ligada à música, à dança e à periferia aqui dentro. Mas ainda não sei exatamente que direção seguir. Provavelmente, todas ao mesmo tempo. Tem coisas que quero fazer há quinze anos, mas não consigo colocar de pé. O que me move, muitas vezes, são pensamentos quase intuitivos. Nem sempre simples de tornar concretos num relato como este.

Não posso deixar de citar, no relato possível dessa longa caminhada – que, inevitavelmente, acaba por sublinhar pequenas coisas e apagar, pelas peripécias da memória, pessoas e fatos –, a importância de algumas figuras na minha formação e na pavimentação do que caminho que por gosto, teimosia e, quem sabe, vocação acabei por seguir.

Um desses nomes é Julio Katinsky, que foi meu professor na FAU no primeiro ano, dando História da Arte, e no quinto ano, dando História da Arquitetura Brasileira. Posteriormente, chegamos a ter um escritório juntos. O que aprendi com ele – visão de arquitetura,

de história da técnica, análise da arte e política, leitura de obras de todo tipo, do país e do mundo – foi marcante e definidor.

Pelo gigantismo da figura, relembro também Oscar Niemeyer, que é o grande arquiteto brasileiro desde que me entendo por gente. Quando eu nasci, já existia a Pampulha. Quando eu estudava arquitetura, pensava muito em Oscar. Mas já estávamos sob a ditadura. Lembro-me de ter ficado muitíssimo impressionado com uma exposição que reunia dez desenhos de projetos que Oscar estava fazendo em Israel. Eram dez painéis, que ele enviou para São Paulo. No último painel ele fazia uma homenagem a Vilanova Artigas, que tinha acabado de ser preso. Quando vi isso, chorei. Desde então, fui acompanhando de perto tudo o que ele fazia.

Depois de formado – não me lembro mais em que circunstância –, fui parar no escritório dele e começamos a conversar. Ele falava pouco, mas gostava de conversar. Comecei, depois disso, a telefonar para ele perguntar como estava o projeto novo. Ele sempre dizia: “É. Tá indo”. Se ia para o Rio de Janeiro, dava um pulo no escritório dele. Sabendo que eu fazia design gráfico, ele começou então a pedir que eu fizesse para ele algumas apresentações de trabalho. Certa vez, ele fez um projeto para a Líbia e eu fiz um caderno enorme, bem bonito, com fotos de maquetes e desenhos dele, para entregar para o presidente Muammar al-Gaddafi. Foram vários cadernos até que um dia ele pediu para que eu fizesse um livro para ele. E assim seguimos. Sempre nos falando, e fazendo coisas pontuais. Até que em 2007, quando ele fez cem anos, eu fiz um livraço, *Oscar Niemeyer: 100 anos 100 obras*. E escrevi também, a pedido do Arthur Nastrovski, um livro sobre ele para a Publifolha (*Folha Explica Oscar Niemeyer*), sobre os cem anos dele. Nastrovski me pediu o livro uns quatro anos antes, mas, como sou ruim de escrever, levei quatro anos, e o livro ficou pronto exatamente no centenário dele.

Não posso ainda deixar de lembrar do papel que o Sistema S e, particularmente, do Sesc São Paulo, com seu diretor Danilo Santos

de Miranda, desempenha na cultura de São Paulo. Mas parte dessa história é aqui contada pelo próprio Danilo.

Embora tenha sido recusado e também recusado vários cargos como membro de Conselhos de instituições culturais, sou, atualmente, conselheiro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e presidente do Conselho do Instituto Serzedelo Correia, que é o instituto cultural do Tribunal de Contas da União (TCU); conselheiro da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), do Masp, da Aliança Francesa, do Centro Maria Antonia, da Fundação EDP, do Conselho de Cultura do Estado de São Paulo; presidente de honra do Fórum Brasileiro pelos Direitos Culturais, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, Museu de Arte Sacra SP, Coleção Ivani e Jorge Yunes. Recebi uma condecoração do Brasil, a Medalha de Rio Branco, e outra da Espanha, a Medalha de Isabel a Católica, da Polônia, a Ordem do Mérito à Cultura Polonesa, e o Prêmio Alfonso Reyes, do México, a Medalha Ipiranga, do Governo do Estado de São Paulo. A cada convite ou homenagem é inevitável o sentimento de reconhecimento pelo trabalho que realizo há quase sessenta anos.

Finalmente, me tornei titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, em 2017. Quero também citar e agradecer o reitor, na minha saída, Vahan Agopyan, o diretor do IEA, Paulo Saldiva, o vice-diretor, Guilherme Ary Plonski, e o coordenador da Cátedra, Martin Grossmann, que, além de tudo, é um amigo muito afetivo. E nessa lista entra, sem dúvida, Eduardo Saron, diretor do Itaú Cultural que, além de ser um dos promotores desta Cátedra, é um amplo conhecedor da política cultural brasileira e um inteligente amigo. Agradeço, finalmente, aos companheiros do IEA, do Itaú Cultural e do Instituto Tomie Ohtake. E a Ana Paula Sousa, que foi a editora dos textos e do presente volume, sempre com muito boa vontade e muito conhecimento.

Como disse o reitor, um catedrático é catedrático para a vida toda. E se me arrisquei a escrever estas páginas sobre mim, algo

que não se faz sem correr o risco de escorregar em certo cabotinismo é, sobretudo, porque acho que a história que se segue é a história da cultura que vi e vivi. Logo, me pareceu interessante que os leitores, antes de adentrar nas páginas que se seguem, soubessem um pouco mais sobre mim.

É ainda inevitável citar mais uma vez meu irmão, Ruy Ohtake, que muito me deu também. Por ter me permitido sempre observar de perto seu trabalho em arquitetura, que traz invenções não só nos projetos, mas nos processos de se pensar uma obra e executá-la. E por ser irmão.

Menciono, além dele, alguns amigos que não fizeram pouco, como Agnaldo Farias, Amir Labaki, Bob Vieira da Costa, Carlos Augusto Calil, Carlos Dias, Dalton de Luca Fernando Morais, Fernando Paixão, Fernando Perez, Miguel Chaia, Odilon Wagner, Paulo Miyada, e outros. Cito, por fim, minha mulher, Marcy Junqueira, que me ajuda no Instituto Tomie Ohtake, onde é mais do que assessora de imprensa, e colabora em outros assuntos, profissionais e da vida, tornando-os muito mais agradáveis e inteligentes e me ajudando sempre a seguir adiante.

---

2

## ARTE & POLÍTICA: UM RETROSPECTO DA CARREIRA DE RICARDO OHTAKE

Mesa-redonda com →

Miguel Wady Chaia

Tata Amaral

Olívio Tavares de Araújo

Amir Labaki

15 DE AGOSTO DE 2017

SALA ADONIRAN BARBOSA,  
CENTRO CULTURAL  
SÃO PAULO (CCSP)

---

---

Uma roda se formou em torno de Ricardo Ohtake na sala Adoniran Barbosa, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Ao redor de Ricardo Ohtake estavam: Martin Grossmann, ex-diretor do IEA-USP e coordenador da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; Miguel Wady Chaia, sociólogo, professor-associado da PUC-SP e coordenador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), a quem coube a coordenação da rodada de perguntas; a cineasta Tata Amaral, diretora de filmes como *Através da janela* (2000), *Antonia* (2006) e *Sequestro relâmpago* (2018); Olívio Tavares de Araújo, crítico de artes visuais, curador, colecionador, documentarista, jornalista e crítico de música; e Amir Labaki, crítico de cinema, jornalista, curador e escritor, fundador e diretor geral do festival “É tudo verdade”.

A mesa-redonda Arte & política: Um retrospecto da carreira de Ricardo Ohtake<sup>1</sup> deu início ao ciclo Cultura, Institucionalidade e Gestão, dentro do IEA-USP, e, nas palavras de Martin Grossmann, marca o processo de “construção da memória da gestão cultural em São Paulo”. A escolha do CCSP para sediar esse encontro se deu pelo fato de Ricardo Ohtake fazer parte da construção desse espaço tão simbólico da cidade.

Ao longo de duas horas e meia, os participantes do encontro falaram sobre as experiências que, em suas próprias trajetórias, tiveram com Ricardo Ohtake e fizeram uma série de perguntas ao cate-drático. Nas páginas que se seguem, estão reunidos alguns trechos das falas dos participantes. Apesar de não dar conta da riqueza do encontro, este ap-nhado contribui para o dimensionamento do papel que Ricardo Ohtake teve e tem na atividade cultural da cidade de São Paulo.

<sup>1</sup> A íntegra da mesa-redonda “Arte & política: Um retrospecto da carreira de Ricardo Ohtake” está disponível em: <https://youtu.be/V8cSqIFJTk4>

MIGUEL WADY CHAIA

Ricardo Ohtake tem uma trajetória que se inicia no secundário, como presidente de grêmios estudantis. Sua vocação para o embate público, para a participação no espaço público vem desde muito cedo e se desenvolve também na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), onde ele se envolve no que podemos talvez chamar de militância política. Tudo isso vai, efetivamente, marcando o futuro gestor e homem público.

A trajetória do Ricardo como pessoa física não cabe em um currículo. Então, o que eu poderia dizer, para não me ater à cronologia – física, material, espacial –, é que Ricardo Ohtake desenvolveu uma intensa, produtiva e apaixonada trajetória como gestor de cultura, como homem público e como pessoa sensivelmente ligada à arte. Sua titularidade na Cátedra Olavo Setubal condensa esse cruzamento entre prática e teoria. Seu pensamento se expressa também numa prática intensa. Ricardo é um homem que produz saber.

Essa trajetória, do meu ponto de vista, é marcada por quatro grandes valores: a arte da política, a cultura, a arte e o urbanismo. É nas intersecções dessas dimensões da sociedade e do conhecimento que Ricardo Ohtake foca seu desempenho. Ele democratiza o acesso à arte, o acesso à cidade e o acesso à cultura por meio de uma política específica. Ele faz aquilo que Gilles Deleuze chama de “política menor”. Ele foca sua ação numa área em que é possível afetar as pessoas e atuar no processo civilizatório.

Nesse sentido, acho que, neste momento, a figura de Ricardo Ohtake fica mais iluminada politicamente. Se confrontarmos a trajetória de Ricardo

com o descrédito e a crise da política atual, com os empecilhos e obstáculos impostos à produção da arte e da cultura, temos uma referência para pensar o que que é política. Talvez o fracasso da política maior, daquela política-máquina, tenha um contraponto nessa política pequena.

Ricardo Ohtake é, portanto, uma referência para se pensar num novo significado para a política. Ele é um gestor que se utiliza do equipamento público e das condições dadas pelo aparato público para fazer uma intervenção cidadã, para participar republicaneamente do movimento da cidade e inspirar utopias e desejos de transformação. Então, ao mesmo tempo em que é referência na política, ele é uma referência no campo da arte, pois incentiva a produção estética. Em sua prática, Ricardo rompe as fronteiras entre o que é política, o que é arte e o que é cultura.

O que enxergo nele, em resumo, é uma vocação política tonificada pela sensibilidade estética. Essa sensibilidade foi, obviamente, cultivada dentro de sua própria família, com Tomie Ohtake, Ruy Ohtake e Marcy Junqueira, com quem ele partilha o sensível. Essas duas dimensões, política e arte, constituem-se em sua forma de vida. E uma ameniza a outra; uma dá uma dimensão humanitária à outra. Talvez por isso, os gregos, quando inventaram a política, nos deram uma dimensão estética de vida. Hoje, infelizmente, uma coisa tende a se afastar completamente da outra. Mas Ricardo deve dormir, acordar, cansar, se alimentar, voltar a dormir e acordar pensando na cultura – como algo que delimita, de um lado, a política e, de outro, a arte.

E a política, quando pensamos em cultura, passa sempre pela construção do espaço público, pela criação de boa sociabilidade. Ricardo, além do cuidado com a arte, teve sempre o cuidado com a cidade. Ele fez isso aqui no Centro Cultural São Paulo, nas secretarias de cultura, no Museu da Imagem e do Som (MIS) e, depois, no próprio Instituto Tomie Ohtake. Em todos os lugares, ele extravasa o âmbito da arte para pensar São Paulo de forma a propiciar melhor condições de vida para seus habitantes. Essa dimensão, não por

acaso, também foi sempre muito cara a Tomie e a Ruy. Trata-se, enfim, de uma trajetória efetiva e afetiva, que deixa marcas na cultura da cidade e na cultura brasileira.

## TATA AMARAL

Conheci Ricardo Ohtake num momento muito especial e, desde então, quando penso na função de um gestor público, o cito. Talvez até porque eu tenha aprendido a pensar a gestão da cultura com ele. Nós nos conhecemos no momento em que Ricardo, à frente de um equipamento público, que era o Museu da Imagem e do Som (MIS), não se rendeu às, digamos, necessidades – ou demandas – do mercado e soube notar o que estava faltando: um espaço para a veiculação do curta-metragem.

Ricardo criou, no MIS, um projeto chamado “Primeiro Encontro” que depois virou o Primeiro Festival de Curta-Metragem, que aconteceu em 1990. Foi graças a esses eventos que a minha geração passou a ter visibilidade. Faltava iluminar uma produção que estava surgindo, justamente, num momento no qual o longa-metragem praticamente não existia. E Ricardo fez isso. Essa atitude rendeu frutos muito importantes.

O Festival de Curtas, que nasceu no MIS e existe até hoje, ganhou uma importância internacional e é uma referência para o curta-metragem na América Latina. O Festival, além de ter sido uma janela fundamental para a minha geração, criou um interesse por esse formato do audiovisual. O resultado dessa militância e dessa gestão é que temos hoje uma vasta produção de curtas, exibida em diversos lugares e licenciada para diferentes espaços de exibição.

Enfim, o curta-metragem é uma realidade no Brasil. Esse gesto, que partiu de alguém que estava à frente de uma instituição e criou um espaço para algo novo, mudou a ordem das coisas. Esse me parece um exemplo didático do que um gestor

público pode fazer em prol da cultura e da arte da sua cidade quando ele se pergunta, de verdade, “o que está faltando?”, “o que nós podemos comunicar?”. Sou testemunha de que Ricardo Ohtake fez isso no contexto do cinema.

## OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO

Vou começar minha fala por uma frase muito curiosa de Miguel Wady Chaia: que Ricardo Ohtake dorme, acorda, almoça, toma café e faz xixi pensando no trabalho que ele tem que desenvolver. Nunca presenciei isso – assim como Miguel Chaia –, mas tenho certeza de que é assim mesmo. Ricardo, como bom japonês, é um bom obsessivo. Não nos esqueçamos de que os japoneses, seguidos pelos alemães, são os povos mais obsessivos do planeta. Então, se Ricardo cisma que vai levantar uma cadeira com um dedo, ele acaba levantando essa cadeira com um dedo. E disso eu sou testemunha.

Conheço Ricardo Ohtake há mais tempo que os demais presentes porque o conheci como filho de Tomie Ohtake. Conheci Tomie quando eu tinha 25 anos. Eu era um jovem em início de carreira e ela era uma artista começando a ganhar prêmios. Já então Ricardo era capaz de levantar uma cadeira com um dedo. E continua sendo.

## AMIR LABAKI

Num país que tem, infelizmente, tratado mal sua memória e sua cultura, me parece muito importante que a gente tenha esta possibilidade de refletir um pouco sobre como a administração de cultura no Brasil chegou ao momento atual. O fato de nós termos uma imensa fragilidade na tradição da administração cultural está, a meu ver, ligado ao fato de a gente não ter uma memória e uma

história dessa gestão. A história da gestão cultural na cidade de São Paulo ainda não foi devidamente contada. E Ricardo Ohtake é hoje seu mais importante protagonista.

Ricardo é famoso por fazer muita coisa, mas quando fala, ele sempre comprime tempos. Então, queria começar dando um pequeno depoimento sobre a maneira como conheci Ricardo.

Eu era crítico de cinema da *Folha de S.Paulo*, em meados dos anos 1980, quando começa a grande crise da falência da Embrafilme e a produção de longas-metragens no Brasil começava a retroceder estética e quantitativamente – o retrocesso é qualitativo e quantitativo. Em meio a esse cenário, surge o fenômeno dos curtas-metragens, sobretudo de ficção.

A gente tinha até ali uma certa tradição de curtas documentais, mas não de curtas de ficção feitos com o arrojo estético que marcou a geração de Tata Amaral, Francisco César Filho, o Chiquinho, Jorge Furtado, Beto Brant e de tantos outros que começaram a fazer curtas em meados do anos 1980 e que, posteriormente, fariam a história do cinema da retomada. Chiquinho foi, inclusive, um dos curadores de um evento chamado “O Cinema Cultural Paulista”, que aconteceu em 1989 e foi a primeira mostra organizada da produção de São Paulo.

Por que São Paulo foi fundamental nesse movimento dos curtas? Porque havia sido criado aqui, nos anos 1970, o Prêmio Estímulo para Curtas-Metragens do Estado de São Paulo. Por que estou contando essa história? Porque ela mostra para que serve a política pública. A partir do momento em que se fomenta a produção regular de curtas-metragens através de um edital, passamos a ter resultados. Isso é fundamental. E Ricardo Ohtake, quando se tornou secretário de estado da Cultura, estendeu essa prática para outras áreas, como fotografia de autor, dança etc. Mas deixe-me voltar ao nosso primeiro encontro.

Ricardo tinha assumido a direção do MIS e, em 1990, acontece lá o Primeiro Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que vou cobrir para a *Folha de S.Paulo*. Vieram, para esse evento,

representantes dos festivais de Clermont-Ferrand, na França, e Oberhausen, na Alemanha. Imediatamente, o festival se torna um polo internacional para que se compreenda o que está acontecendo com o curta-metragem no Brasil e na América Latina.

Uma vez a matéria publicada, recebo, na redação da *Folha*, uma carta batida à máquina: “Como diretor do Museu da Imagem e do Som, eu queria cumprimentar e agradecer ao crítico Amir Labaki pela cobertura que ele fez do nosso festival e convidá-lo a vir ao museu conversar comigo”. Nunca tinha visto Ricardo Ohtake. Tinha ouvido falar dele não só por ser diretor do MIS, mas porque ele tinha sido fundamental para a abertura do MIS, que foi pensado para ser um espaço multidisciplinar, mas nasce muito ligado ao pessoal do cinema – com Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles e Rudá de Andrade à frente.

Quando jovem, ia muito ao MIS para ver filmes. Aquele era um endereço fundamental para o cinema em São Paulo: não só seu auditório passava ciclos brasileiros e internacionais, como seu arquivo recebia todos os curtas-metragens do Prêmio Estímulo. A tradição de o MIS exibir curtas vem daí: os filmes eram ali depositados. E Ricardo, quando chegou, percebeu que era fundamental apoiar uma vitrine para o curta-metragem. Essa vitrine, ele longo entendeu, funcionaria também como ponto de encontro e reflexão.

Esse perfil contemporâneo do MIS tem início na gestão de Ricardo Ohtake. Antes, o MIS era o museu do cinema. Na gestão de Ricardo, passa a ser o museu do cinema, da música contemporânea, da foto de autor, do design gráfico etc. Ou seja, ele amplia seu escopo de uma maneira única. E isso, de alguma forma, resume a trajetória de Ricardo: ele gosta de trabalhar com muitas áreas artísticas e culturais. Ele fez isso no Centro Cultural São Paulo e no próprio Instituto Tomie Ohtake, que é, sobretudo, um instituto de arte contemporânea ligado à produção brasileira, mas que já abrigou exposições de Chaplin, de Kurosawa e da gráfica polonesa, por exemplo.

Mas, sobre o nosso encontro foi o seguinte. Ele me manda essa carta, eu vou almoçar com ele e a química bate imediatamente. Combinei então de gravar algumas conversas com ele sobre a gestão de cultura no Brasil. Fui, durante um mês e meio, à casa dele, que também era a casa de Tomie Ohtake, tentar entender como era a cabeça dessa pessoa que tinha passado pelo Centro Cultural São Paulo e que estava agora no MIS. Minha curiosidade vinha do fato de que não é uma tradição no Brasil você ter grandes gestores culturais.

Sempre houve, ou por razões políticas (tivemos muitas ditaduras) ou por razões de mercado (“Ah, o mercado toma conta”), um certo vazio. Quando o mercado não toma conta, os milionários tomam conta, abrindo museus ou fundações. Por isso, foi sempre muito difícil a gente ter, no Brasil, um intelectual que fosse também um homem de ação. Sempre que tivemos, foi muito bom. Mas contam-se nos dedos de uma mão os nomes: Mário de Andrade, Gustavo Capanema, Sábato Magaldi, Mario Chamie, Fernando Moraes e então Ricardo Ohtake.

Quem leva Ricardo para o MIS é Fernando Moraes que, quando secretário de cultura (1988-1991), foi uma figura fundamental. Ele soube usar seu peso intelectual e político para dar visibilidade e tornar a Secretaria de Estado da Cultura uma secretaria de fato relevante. E, dentro da Secretaria, o mais importante equipamento foi o MIS. Não por acaso, Ricardo acaba se tornando, ele próprio, secretário.

Ricardo assume a Secretaria em 1993 e, para minha surpresa, me honra me convidando para ser diretor do Museu da Imagem e do Som, onde fico de 1993 a 1995. Ao me convidar, ele me deu carta branca: “A bola é tua”. Mas era muito tranquilo dar continuidade ao que Ricardo estava fazendo.

Nesse entretempo entre o MIS e a Secretaria da Cultura, Ricardo vai dirigir a Cinemateca Brasileira. A importância de Ricardo na cidade de São Paulo é tamanha que ele é o único dirigente a ter passado pelo Centro Cultural São Paulo, pela Cinemateca Brasileira,

pelo MIS e pela Secretaria de Estado da Cultura. Não é à toa que a marca dele é tão forte. E depois, nos anos 2000, ele cria o Instituto Tomie Ohtake.

Tenho a impressão de que a trajetória de Ricardo é emblemática do destino da política cultural no Brasil. Porque ele foi protagonista do momento em que o Estado olhou com mais carinho para a ideia de ter uma política cultural ativa e, nos anos 2000, retirou-se da gestão pública e passou a trabalhar com uma instituição privada de cultura, o Instituto Tomie Ohtake, que habita outro ecossistema.

Ao longo desses trinta anos, a gente passou de um momento no qual o Estado valorizava a ideia de que era diretamente responsável pelo fomento à cultura e pelo nosso patrimônio para o momento no qual o Estado se retrai tremendamente e cede uma pequena porção de recursos para que os agentes privados tentem dar conta disso via leis de incentivo. Passamos a ter então instituições como Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles e o Instituto Tomie Ohtake, cuja origem privada e cujo funcionamento dependem em parte de recursos privados, em parte de recursos públicos, mas cuja atuação é, fundamentalmente, de fomento público à cultura e de cuidado com o nosso patrimônio. Ricardo é, portanto, nos mais variados sentidos, uma parte fundamental da história da cultura em São Paulo.

---

PARTE II  
**DIRIGENTES  
CULTURAIS –  
DOS ANOS 1950  
À ATUALIDADE**

---

---

# PALESTRA 1

# SÉRGIO MILLIET

# (1898-1966)

Lisbeth Rebollo Gonçalves →

1º DE DEZEMBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS (IEA-USP)

---

---

*Professora Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Lisbeth Rebollo Gonçalves possui mestrado e doutorado em Sociologia da Arte (FFLCLH/USP). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Integração da América Latina e no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. É presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA Internacional); colaboradora da Revista ArtNexus; e coordenadora da Coleção Crítica de Arte da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Foi, por duas vezes, diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e presidente do Prolam USP. Tem diversos ensaios e livros publicados, entre os quais Sérgio Milliet, crítico de arte (Perspectiva/Edusp/Fapesp, 1992) e Sérgio Milliet – 100 anos (ABCA/Imesp, 2005, do qual foi organizadora).*

**PARA DAR INÍCIO** a esta conversa que objetiva lembrar quem foi Sérgio Milliet no cenário da cultura brasileira, acho que é importante trazer algumas informações de sua biografia. Estamos falando de um intelectual que nasceu em 1898, ou seja, no final do século XIX, e que, depois de ter perdido os pais, ainda adolescente, é mandado pelos tios para a Suíça, a fim de estudar. Ele vai frequentar a Escola do Comércio de Genebra, orientando-se para as ciências econômicas e sociais, campo que, mais tarde, aprofundará na Universidade de Berna.

Trata-se, portanto, de um jovem que está na Europa durante a Primeira Guerra Mundial e que, apesar da neutralidade da Suíça no conflito, vive de perto a tensão gerada pelos horrores do momento. Cabe lembrar ainda que a Suíça era, à altura, um país para onde migravam grandes intelectuais e políticos, o que significa que se tratava de um espaço efervescente. Não por acaso, foi lá que surgiu o dadaísmo. Milliet conviveu, portanto, com esse rico ambiente artístico, literário, político e universitário.

Sua volta ao Brasil se dá no ano de 1922. Ele chegou a tempo de participar da Semana de Arte Moderna como poeta. Mas como era muito tímido, quem leu seu poema foi o amigo Henri Mugnier, que o acompanhava nessa viagem.

Sérgio Milliet foi um “intelectual em ação”. Essa expressão, criada pelo professor Antonio Candido em uma palestra sobre Milliet, em 1978, é bastante feliz e significativa.

Antonio Candido foi o primeiro teórico da literatura a reconhecer a importância de Sérgio Milliet na cena crítica brasileira e na cena das ações culturais. Não dá para pensar Sérgio Milliet só como o crítico que escrevia no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre literatura ou artes visuais. Temos que pensá-lo a partir de uma visão totalizante.

Seu trabalho foi relevante no campo da gestão cultural, entre 1922 e 1950. E teve muita importância na relação com os modernistas – inclusive, porque Milliet era um ótimo articulador. Ele trazia a contribuição dos estrangeiros para cá e levava informações sobre a nossa Semana de Arte Moderna e sobre o nosso projeto modernista para a Europa. A primeira crítica sobre a Semana de 22 foi assinada por ele e publicada na revista belga *Lumière*. Ele era, portanto, como disse Antonio Candido, “um intelectual em ação”. É a partir desta óptica que eu vou falar sobre ele.

Para Milliet, o papel do intelectual tinha de ser eminentemente ético. A ética era, para ele, uma premissa básica do trabalho de alguém que se propusesse a pensar e fomentar a cultura. Sua ideia de “ética” estava ligada a um espírito moderno, compatível com o seu tempo. A dimensão ética, tão presente em seu trabalho, relaciona-se também com uma dimensão “educativa”, mas que talvez fosse melhor dizer “formativa”. Ele sempre foi muito preocupado em difundir informação e em construir a formação das pessoas. Deve essa visão à sua formação na Suíça, o país do protestantismo, que tem a ética impregnada na educação. A postura ética marca sua trajetória.

A ação de Milliet, como intelectual, estará especialmente ligada aos espaços institucionais, sobretudo na década de 1930. Ele integrou, com Mário de Andrade, Paulo Duarte, Couto de Barros, Rubem Borba de Moraes, Tácito de Almeida e outros, o grupo que criou, em 1935, o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo.

Tratava-se, nas palavras de Paulo Duarte, de “um projeto de estudos das coisas brasileiras e de sonhos brasileiros”, além de ser uma ação que trazia para a vida prática o projeto modernista.

Pela primeira vez, um projeto nascido nas artes tinha o objetivo de interferir na vida da cidade. O Departamento surgia, igualmente, como uma reação à derrota na Revolução de 1932, quando a classe média paulista buscava a liberdade e a democracia, insurgia-se contra a centralização do poder em curso na vida política.

A classe média era adepta do liberalismo – não vamos entender a ideia de liberalismo com os olhos de hoje, mas pensando nos anos 1930, quando Getúlio Vargas se firmava no poder.

No Departamento de Cultura, Sérgio Milliet dirigiu a Divisão de Documentação Histórica e Social, responsável, por exemplo, pelo apoio às expedições de pesquisa do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss e por pesquisas que procuravam, com a participação de professores da Escola de Sociologia e Política e de alunos da Faculdade de Direito, traçar o perfil socioeconômico da população.

Nessa época, Milliet produziu ensaios de cunho sociológico, entre eles *Roteiro do café* (Milliet, 1982), que se tornou uma referência para os estudiosos do campo da história econômica. O livro surgiu em 1935 e, dado o sucesso, teve duas reedições, em 1939 e em 1941.

Ao mesmo tempo em que fincava suas raízes na cultura brasileira, Milliet mantinha um pé no exterior. Ele esteve, em 1937, na Exposição Universal, realizada em Paris, onde foi exibida *Guernica*, criada por Pablo Picasso para essa ocasião. Nesse evento, Milliet participou de um congresso cujo tema foi “Populações”. Apresentou um trabalho sobre as pesquisas que estavam sendo realizadas no Departamento de Cultura e recebeu uma Menção Honrosa.

No mesmo período, ele revolucionou a *Revista do Arquivo*. A revista já existia, mas não tinha uma presença significativa no campo do pensamento. Transformou-a numa publicação mais aberta, voltada à informação sobre cultura. Essa, talvez, tenha sido uma das primeiras revistas ligadas ao espaço público, onde se falou de pintura moderna.

Milliet levou para a *Revista do Arquivo* a contribuição de professores franceses que estavam ligados à criação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Jean Maugüé

(1938), por exemplo, escreveu sobre “Pintura moderna” e Roger Bastide (1938) ali publicou um artigo intitulado “Pintura e mística”. No Departamento de Cultura, Milliet discutiu muito, com Mário de Andrade, a ideia de um museu de arte moderna para São Paulo. Mas, em 1938, terminou o mandato de Fábio Prado, na prefeitura, e teve início a gestão de Prestes Maia, na qual não havia nem tanta abertura, nem as condições ideais para se pensar em um museu de arte moderna em espaço público.

Em 1942, Sérgio Milliet foi transferido para a Biblioteca Municipal, hoje Biblioteca Mário de Andrade, que já estava, então, instalada na Rua da Consolação. Apesar das restrições de verbas e das condições difíceis, ali desenvolveu um projeto dinâmico, com várias facetas, uma delas muito próxima da ideia do museu por ele imaginado.

Milliet organizou uma Seção de Livros Raros, reorganizou a Seção Circulante de Livros, criou a Seção de Arte, promoveu ciclos de conferências no auditório da instituição, estabeleceu um intercâmbio com a Biblioteca de Paris e passou a publicar um *Boletim Bibliográfico* que depois se transformaria na *Revista da Biblioteca Municipal*.

Aqui, nesta conversa, gostaria de pôr em destaque a Seção de Arte, inaugurada no dia 25 de janeiro de 1945, com a intenção de reunir livros especializados e disponibilizá-los para estudiosos e artistas. Nessa época, o livro mais atual no campo das artes, disponível na Biblioteca, era sobre o Renascimento. Não havia catálogos, não havia revistas especializadas, não havia livros de História, não havia nada que pudesse ajudar a formação e a informação atualizada dos artistas. Mas ele fez mais: criou um acervo de ilustrações dos movimentos de vanguarda e outro de obras originais dos artistas modernos brasileiros. Surgia, assim, dentro da Biblioteca, a primeira coleção pública de arte moderna brasileira.

Com a colaboração de Maria Eugênia Franco, que era, igualmente, crítica de arte, Milliet passou a organizar exposições didáticas sobre os movimentos artísticos modernos, apresentando informações sobre as mudanças estéticas em curso. Ele valorizava, portan-

to, o campo da arte moderna, no momento em que eram os artistas acadêmicos que dominavam os Salões de Arte e recebiam apoio governamental, com bolsas e prêmios. Em outras palavras: Milliet apoiava os artistas modernos e os jovens que buscavam formação fora dos espaços acadêmicos, no momento em que o debate era polarizado entre arte acadêmica e arte moderna.<sup>1</sup>

A Biblioteca Municipal tornou-se, nas mãos de Milliet, o primeiro centro cultural público do Brasil. E pode-se dizer que a Seção de Arte ofereceu, de forma pioneira, um panorama sistemático e atualizado da história da arte universal e do pensamento crítico. É por isso que eu disse que essa Seção está diretamente ligada à ideia que ele tinha de um museu de arte moderna para a cidade de São Paulo.

Antes de falar do envolvimento do Sérgio Milliet no trabalho para a criação do Museu de Arte Moderna, vou seguir a linha do tempo e observá-lo à frente de duas associações: a Associação Brasileira de Escritores e a Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Em 1942, por iniciativa de escritores contrários ao Estado Novo, foi fundada, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Escritores. Entre os fundadores, estavam Sérgio Buarque de Holanda, Astrogildo Pereira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Érico Veríssimo e Sérgio Milliet.

Em 1944, durante o curso da Segunda Guerra Mundial, a Associação Brasileira de Escritores

resolveu organizar um congresso. O evento acabou acontecendo no Teatro Municipal de São Paulo, em janeiro de 1945. Milliet, como presidente do Congresso, fez, no discurso de abertura, uma manifestação contra o governo Getúlio Vargas, contribuindo sua repercussão para o aprofundamento da crise do regime. Em sua fala, ele discorreu sobre a importância de o intelectual tomar posição, em momentos difíceis da vida política. Essa dimensão de ativismo era muito forte e evidente entre os nossos intelectuais naquela época.

Já a Associação Brasileira de Críticos de Arte foi presidida por Milliet de 1949 a 1959. Em 1948, ele representou o Brasil numa reunião da Unesco, quando se apresentou o projeto de criação de uma Associação Internacional de Críticos de Arte. A ideia era que associações como essa colaborassem com a Unesco no sentido de promover, numa Europa abalada pela guerra, a aproximação entre os povos e a aceitação das diferenças culturais. O projeto previa a criação de Seções Nacionais. Foi dado, assim, o impulso para a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, já apresentada, formalmente, na segunda reunião da Unesco, em 1949.

Mas voltemos à questão do Museu de Arte Moderna e ao papel desempenhado por Milliet no projeto do MAM-SP. É importante frisar aqui que ele, nesse momento, já discutia pioneiramente a modernidade como um processo social. Sua visão era metodologicamente pioneira, porque ele não se apoiava só na história da arte, mas também na etnologia, na antropologia e na sociologia. A modernização social devia trazer um espaço apropriado à arte do presente. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se fecharam as portas do Departamento de Cultura para a ideia de um museu, buscava-se uma oportunidade, com o apoio do mecenato empresarial.

Milliet tinha, à altura, um convívio estreito com diplomatas norte-americanos ligados à Escola de Sociologia e Política – em especial, com o adido cultural Carleton Sprague Smith, músico, com estudos realizados na área de literatura, que era, como Sérgio, professor dessa Escola. Smith era próximo de Nelson Rockefeller

<sup>1</sup> Suas reflexões sobre a questão da arte moderna em relação à arte acadêmica estão nos livros *Ensaio* (Milliet, 1938); *Pintores e pintura* (Milliet, 1940); *Marginalidade da cultura moderna* (Milliet, 1942); *Quatro ensaios* (Milliet, 1966); e nos quatro primeiros volumes dos diários críticos que ele começa a publicar a partir de 1944.

e promoveu o contato entre Milliet e o magnata americano. Eles passaram a trocar correspondência a respeito da criação de um museu de arte moderna no Brasil. Claro que Milliet, nesse momento, não estava agindo sozinho, mas junto e apoiado por um grupo de intelectuais, jornalistas, artistas e arquitetos.

Em 1942, Sérgio viajou aos Estados Unidos. Nesse mesmo ano, David Steven, diretor da Divisão de Humanidades da Fundação Rockefeller, veio à Escola de Sociologia e Política. Rockefeller já havia então proposto a doação de um núcleo de obras – que hoje está no Museu de Arte Contemporânea da USP – para incentivar esse movimento latente que ele via estar acontecendo no Brasil. Entre essas obras estavam trabalhos de Marc Chagall, Fernand Léger, Max Ernst e Alexander Calder, além de um conjunto de jovens artistas americanos. Nesse momento, os Estados Unidos estavam firmando sua posição no cenário internacional e, dentro da política de aproximação com a América Latina, o Brasil era um espaço importante e o campo artístico, interessante para marcar presença.

As obras doadas foram apresentadas em exposição, pela primeira vez, na Seção de Arte da Biblioteca, em 1946. A partir desse momento, várias reuniões foram acontecendo para a criação do museu. Tanto Assis Chateaubriand como Francisco Matarazzo Sobrinho ficaram sensibilizados pelo projeto, mas Matarazzo foi quem acabou recebendo o aval norte-americano, levando adiante a ideia.

Quando o museu foi finalmente criado, em 1948, cogitou-se entregar sua direção a Sérgio Milliet, mas ele não poderia acumular essa função com o cargo público que ocupava no município. Buscou-se então um diretor de fora do Brasil: o crítico belga Leon Dégand. Milliet será, no entanto, uma presença muito forte no MAM. Ele fez, por exemplo, como Dégand, um texto de abertura no catálogo da primeira exposição que se intitulou *Do figurativismo ao abstracionismo*, abrindo o catálogo ao lado do diretor belga. Também coube a ele organizar a primeira retrospectiva da Tarsila do Amaral nesse museu.

Em 1951, quando foi criada a Bienal de São Paulo – pensada para ser um evento internacional do MAM –, novamente se pensou em Milliet para dirigi-la. E, uma vez mais, por causa de seu emprego na prefeitura, ele foi impedido. Na II Bienal, no entanto, conseguiu uma licença para afastar-se temporariamente da Biblioteca e assumiu a direção artística do evento. Na III Bienal e na IV Bienal, ele assumiria a mesma função.

Em todas as funções que exerceu, encontra-se a sua preocupação com a formação e a informação do público, consciente de que o país, até a década de 1920, não tinha tido nenhum contato com a arte de vanguarda. O Brasil não possuía acervo de arte do século XX, acessível ao público. Na visão de Milliet, era fundamental que se tivesse contato vivo com as obras que marcaram a história da arte moderna.

Justamente por isso, a Bienal se propôs a trazer exposições históricas, em grandes salas especiais, ao lado de mostras de arte da contemporaneidade. Esse modelo, que vigorou até o final do século XX, foi criado por Milliet. Foi ele, inclusive, quem reconheceu a importância de fazer, para a I Bienal, um grande painel com o cronograma da evolução da arte moderna, no contexto da história da arte.

Seu projeto foi sendo posto em prática nas Bienais. Na II Bienal (1953), conseguiu-se trazer *Guernica*, de Picasso. Foi uma das poucas vezes em que essa obra viajou. Mas, além de Picasso, foi trazida uma exposição sobre o cubismo que incluía obras de Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger e Marcel Duchamp; outra sobre o expressionismo, com obras de Oskar Kokoschka e Edvard Munch; igualmente, houve mostra de Piet Mondrian e do Movimento De Stijl; e sobre o movimento futurista.

O envio dessas mostras para a Bienal do IV Centenário havia sido articulado, em 1952, durante a Bienal de Veneza. Milliet aproveitou o encontro com representantes dos vários países, que estavam levando suas representações ao certame italiano, para tentar colocar em prática sua ideia de trazer, para o evento brasileiro, o

mais significativo da produção de cada país. Como disse antes, ele tinha grande trânsito internacional, o que facilitou muito o processo da vinda dessas exposições históricas. Significativa ajuda adveio do trabalho de Dona Yolanda Penteado junto à diplomacia internacional.

Gostaria de encaminhar a palestra para o seu final, lembrando que, em 1959, Milliet resolveu se aposentar. Ele aposentou-se, deixou seu trabalho na Biblioteca, deixou a direção da Bienal e, apesar de continuar assessorando a área de artes plásticas, tanto o MAM quanto a Bienal, e de manter uma forte relação com a Unesco, sua presença na animação cultural foi, a partir desse momento, menos evidenciada.

Ele continuava ainda escrevendo sobre literatura e arte no jornal o *Estado de S. Paulo*, mas seu tom também tinha mudado: ao invés de partir direto para o comentário sobre um artista ou uma exposição, ele trazia à tona questões mais amplas e adotava um discurso em formato de memória. Os artigos escritos de 1959 em diante, até sua morte, em 1966, estão nos livros: *De ontem de hoje, e de sempre* (Milliet, 1960-1962), e *De cães, de gato e de gente* (Milliet, 1964).

Antes de encerrar, gostaria apenas de pontuar alguns aspectos mais pessoais de sua personalidade. Milliet costumava frequentar tanto Campos do Jordão quanto a Praia Grande, onde tinha, com a família e alguns amigos, uma casa. Vez por outra, ele se retirava para a casa da praia, a fim de escrever. Antes da aposentadoria, o lugar onde ele costumava escrever era no seu escritório da Biblioteca, onde vivia rodeado de livros. Ele não tinha nenhum livro em sua casa. Havia doado tudo à Biblioteca Municipal.

Milliet era boêmio. Ele gostava de noites de conversa. O exercício da crítica era, para ele, mais uma conversa inteligente, do que um discurso fechado na teoria. Em *Marginalidade da pintura moderna*, ele escreveu:

A arte como expressão cultural só alcança seu objetivo social de comunicação quando exprime o modo de viver e sentir da maioria [...]. O bom crítico é o homem que entende, situa, explica e integra o leitor ao mundo de sua matéria, de sua disciplina. (Milliet, 1942)

Ou seja, não é papel do crítico julgar, mas sim levar o leitor para o campo que está sob análise. Milliet era um homem que desconfiava das doutrinas fechadas e que acreditava na relatividade das coisas.

Uma coisa que eu não cheguei a dizer é que ele desenhava e pintava. Mas não se apresentava como pintor. Ao contrário, dizia que se manifestava pintando e desenhando, sobretudo, para entender as dificuldades dos artistas. Em *Considerações inatuais*, como crítico de arte, ele disse:

Como não sou nem abstracionista nem figurativista e vejo em ambas as tendências soluções admiráveis e realizações medíocres, prefiro conservar a liberdade de opinar, comentar ou divagar segundo as qualidades e sugestões do que for exibido nas galerias de arte e nos museus de São Paulo e alhures. (Milliet, 1957)

Repete-se aqui o seu desejo de ter uma posição de distância em relação aos fatos que observava.

Minhas palavras finais são de agradecimento por esta oportunidade de estar aqui no IEA na companhia do Ricardo Ohtake, de Martin Grossmann e de Nelson Brissac Peixoto e vivenciar um momento tão importante de troca de ideias. Na Universidade, trabalha-se, com muita frequência, de forma solitária. Faltam oportunidades de convívio, de conversas que, como dizia Sérgio Milliet, são fundamentais para que sejam construídos novos caminhos, encontradas novas perspectivas, proporcionando a dinâmica de novas ideias.

**REFERÊNCIAS**

- BASTIDE, R. Pintura e mística. *Revista do Arquivo Municipal*, n.50, p.47-50, 1938.
- MAUGÜÉ, J. A pintura moderna. *Revista do Arquivo Municipal*, n.50, p.41-6, 1938.
- MILLIET, S. *Ensaio*. São Paulo: Brusco, 1938.
- . *Pintores e pintura*. São Paulo: Martins, 1940.
- . *Marginalidade da cultura moderna*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.
- . Considerações inatuais. *Cadernos de Cultura do MEC*, 1957.
- . *De ontem, de hoje e de sempre*: recordações com devaneios. São Paulo: Martins Editora, 1960-1962. v.1 e 2.
- . *De cães, de gato e de gente*. São Paulo: Martins Editora, 1964.
- . *Quatro ensaios*. São Paulo: Martins, 1966.
- . *Roteiro do café e outros ensaios*. São Paulo: Hucitec; INL, 1982.

---

# PALESTRA 2 PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (1916-1977)

Ismail Xavier →

3 DE OUTUBRO DE 2017

CINEMATECA BRASILEIRA

---

---

*Professor emérito da ECA-USP, Ismail Xavier foi professor visitante na New York University, University of Iowa, Université de Paris 3, University of Leeds, University of Chicago, Universidad de Buenos Aires e Universidad Nacional de La Plata. É pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e publicou os seguintes livros: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência (Paz e Terra, 1977), Sétima arte: um culto moderno (Perspectiva, 1978; Edições Sesc, 2017) Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome (Brasiliense 1983; Cosac Naify, 2007); Glauber Rocha et l'esthétique de la faim (L'Harmattan, 2008); Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal (Brasiliense, 1993; Cosac Naify, 2012); Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema (University of Minnesota Press, 1997); O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues (Cosac Naify, 2003); e El cine brasileño contemporáneo (Santiago Arcos Editor, 2013).*

**VOU FAZER** um apanhado do percurso de Paulo Emílio Salles Gomes tendo, como questão mais central, seu papel de gestor. Esse é um tema de grande relevância num país em que entidades como a Cinemateca Brasileira continuam a enfrentar grandes dificuldades para cumprir sua vocação. Eu o conheci quando era aluno do curso de cinema da ECA-USP, criado em 1967. Ele deu aula para a primeira turma, em 1968, quando tivemos uma ótima convivência com ele como professor. Depois, foi meu orientador no mestrado, entre 1971 e 1975, na área de Teoria Literária na FFLCH-USP. Essa forte ligação dele com seus alunos estabeleceu-se desde o primeiro momento de seu trabalho na ECA, quando essa iniciava seus primeiros anos de atividade.

No processo de seleção do corpo docente inicial – que, logicamente, envolveu toda a questão política da época –, a área de cinema teve uma situação privilegiada. Foi o pessoal da Cinemateca, ou ligado a ela, que assumiu a direção do curso, em 1967: Rudá de Andrade, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, Roberto Santos e Maurice Capovilla. Ou seja, 90% do corpo docente tinha a cultura da Cinemateca. E essa cultura foi transferida para nós, alunos que seguimos o curso e, em alguns casos, nos tornamos colegas desses que tinham sido nossos professores. Esse é um dado importante na história da ECA. Por razões que não é fácil explicar, cada área teve uma formação completamente diferente da outra. E nem todas as experiências foram tão bem-sucedidas quanto a do curso de cinema. Foi formada uma cultura cinematográfica sólida, com ampla visão e apta a equacionar determinadas questões centrais

da formação tanto dos futuros cineastas quanto daqueles que depois iriam trabalhar na crítica e na pesquisa.

O que Paulo Emílio me deixou como lição fundamental foi o fato de ele sempre ter tido uma consciência muito aguda daquilo que vou chamar de seu “lugar de fala”, das suas circunstâncias. O contexto social no qual ele estava inserido marcou, ao longo de sua vida, uma forma de interagir com o real e de assumir projetos de caráter cultural e político. Ele sempre conduziu esses processos de maneira bastante lúcida. Essa capacidade de entender em que contexto estava inserido foi uma importante marca na trajetória do Paulo Emílio como intelectual, como professor, como pesquisador e como figura central na história da Cinemateca.

Sua vida, na juventude, foi muito marcada pela militância política. Nos anos 1930, quando tinha menos de vinte anos, ele teve uma militância de esquerda e, em 1935, no governo Getúlio Vargas, foi preso. Ficou, entre dezembro de 1935 e maio de 1936, no Presídio do Paraíso; foi, na sequência, transferido para o Presídio Maria Zélia; e, meses depois, foi mandado de volta para o Paraíso onde participou, com outros presos, de uma fuga cinematográfica: eles cavaram um túnel subterrâneo para ter acesso a uma área já fora do presídio. Paulo Emílio embarcou, em 1937, para o exílio em Paris.

Ao chegar à França, começou a frequentar a Cinemateca Francesa, que tinha sido oficialmente criada em 1936 – sua origem remonta ao cineclubes conduzido por Henri Langlois. Essa foi, para Paulo Emílio, uma experiência muito forte, que ele abraçou sob influência de Plínio Süsskind Rocha, um cinéfilo de mão cheia que ele lá conheceu. Plínio estudava ciências, assumindo em sua volta ao Brasil a posição de professor de física na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nunca deixando de lado a sua abalizada cinefilia, própria a um ex-membro do Chaplin Club, o principal cineclubes existente no Brasil no período do cinema silencioso. Esse cineclubes foi fundado no Rio de Janeiro em 1929, por um grupo de jovens que incluía, entre outros, o escritor Otávio de Faria e Aluísio Bezerra Coutinho.

O cineclube teve uma duração curta, de apenas dois anos, mas dentro dele foi construída, num jornal chamado *O Fã*, a melhor crítica de cinema feita no Brasil até então. E a figura do Plínio Sússekind Rocha fez parte desse processo. Paulo Emílio, no entanto, por ser muito jovem nessa época, não tinha acompanhado essa história. Além disso, antes da ida para a França, a questão do cinema não era tão central para ele. Sua paixão pelo cinema se instala quando passa a frequentar a Cinemateca Francesa, seguindo os passos de Plínio até voltar ao Brasil em 1939, ingressando na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, da USP em 1940.

No período em que foi aluno da USP, entre 1940 e 1944, Paulo Emílio tinha, entre seus amigos, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza, grupo de jovens que fundaram uma revista chamada *Clima*, que teve certo impacto na cultura naquele momento, sendo iniciativa de um nova geração que apenas despontava no cenário cultural. Lembro aqui que, em 1935, junto com o crítico teatral Décio de Almeida Prado, seu amigo desde o ginásio, Paulo Emílio havia criado uma outra revista, essa de cultura chamada *Movimento*.

Os fundadores de *Clima* tinham uma forte ligação com os modernistas. Paulo Emílio, por exemplo, tinha uma amizade com Oswald de Andrade, desde os anos 1930 – amizade marcada, inclusive, por alguns quiproquós. Mas, apesar de serem muito ligados à tradição da Arte Moderna e à Semana de 1922, todos eles foram para a crítica: Antonio Candido, para a literatura; Décio de Almeida Prado, para o teatro; Paulo Emílio, para o cinema; Lourival Gomes Machado e Gilda Mello e Souza, para a literatura e as artes plásticas.

Paulo Emílio, com esse conjunto de amigos, funda, em 1941, um Cineclube, logo proibido pelo Estado Novo (essa criação de um cineclube foi um dos momentos que fizeram parte da criação da Cinemateca, mais adiante). Esse grupo de jovens, que tanto se destacou no cenário cultural, participou do livro *Plataforma da Nova Geração* (1943), organizado pelo intelectual Mário Neme, que reuniu

depoimentos de modo a compor um painel da crítica emergente. O depoimento de Paulo Emílio pode ser lido no livro *Paulo Emílio – um Intelectual na Linha de Frente* (Calil; Machado, 1986), onde foi reproduzido. Nele, há uma apreciação de sua experiência pessoal e formação, enfim, um retrospecto do período dos anos 1930 em que militou politicamente a partir da leitura de clássicos da literatura de militância política, passando por Marx e por textos teóricos sobre o processo social. Ao final, ele faz um comentário seco em frase bem curta e exemplar do toque de ironia que sempre marcou de forma muito rópria seu estilo, notadamente em situações de confronto de ideias, exposta a sua erudição apoiada em leituras, ele arremata: “Do Brasil, a gente não sabia nada”.

Trata-se de um comentário mordaz sobre a formação do jovem, não só da época, em quem é comum haver esse entusiasmo pela teoria, pela grande explicação, sem que se perceba que essa via não basta para que alguém adquira não apenas uma capacidade de reflexão mais aprofundada sobre a realidade, mas também uma capacidade de nela intervir. É esse o ponto-chave. O que Paulo Emílio queria dizer é que não adianta você ter um universo muito amplo e aprofundado de leituras e de teoria se não estabelecer uma interação direta com o mundo no qual você pretende agir em todos os planos da sua vida – o cultural, o político, o social. O importante é conhecer a realidade, estar de olhos atentos, cercar-se do maior número de informações e se alimentar de uma literatura que seja capaz de te dar um conhecimento da formação do país que constitui o contexto imediato da sua intervenção.

Paulo Emílio sempre combateu o que a gente pode chamar, *grosso modo*, de dogmatismo. Já em 1943, depois de ter passado um período na França, onde teve acesso a toda uma discussão sobre os malefícios do stalinismo e dos processos de Moscou – algo de que aqui se tinha notícia, nas não com a mesma profundidade. Ele trouxe para cá essa postura que podemos chamar de antidogmática e que o acompanhou por toda a vida. Isso significa o quê?

Se é importante se posicionar a partir, é claro, de uma boa formação intelectual, é tão ou mais importante adquirir a capacidade de analisar a conjuntura dentro da qual você está vivendo. Isso é o fundamental.

Na crítica de cinema, que ele exerceu por muitos anos, Paulo Emílio sempre teve um senso muito claro de que, para ser um cinéfilo consequente, era necessário, além de conhecer as questões estéticas, a história da arte e estar em contato com as obras, em termos de erudição e de formação de sensibilidade, desdobrar tudo isso no pensar e no agir, que deve estar apoiado numa visão a mais lúcida possível da realidade em que o crítico atua. Foi esse exercício que o levou, por exemplo, ao famoso texto *Uma situação colonial?* (Millet, 2016), apresentado durante um Congresso da Crítica Cinematográfica no início dos anos 1950. Todos os críticos apresentaram suas falas, seus textos, mas nenhum teve o impacto desse texto, no qual Paulo Emílio apontava um dado fundamental da vida cinematográfica brasileira.

Mas, retomando o fio histórico, digamos assim, acho importante mencionar que, após essas experiências de *Clima* e do Cineclubes e, concluído o curso, ele voltou para a França, em 1946, para estudar no Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec),<sup>1</sup> uma escola importante de formação de pessoas no campo cinematográfico. Nesse segundo período na França, entre 1946 a 1954, entra em sua vida de forma mais definida e com total intensidade a

<sup>1</sup> O Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec) é uma tradicional escola de cinema que funcionou em Paris de 1943 a 1986 e que foi depois integrada à La Femis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son). [N.E.]

questão da pesquisa. Nesse período, ele faz o trabalho que vai gerar seu livro sobre Jean Vigo (Salles Gomes, 2009a), cineasta francês muito importante, autor de *Zéro de conduite* [1933] e *L'Atalante* [1933], que morrerá aos 34 anos. A pesquisa sobre Vigo levou Paulo Emílio a se interessar também por seu pai, o líder anarquista Eugène Bonaventure de Vigo, conhecido como Miguel Almereyda, que foi morto na prisão, em 1917. No livro original sobre Jean Vigo, publicado na França em 1957, o capítulo sobre Almereyda foi cortado pela editora. Mas essa pequena biografia (Salles Gomes, 2009b) acabou sendo publicada no Brasil décadas depois. Isso mostra quão minucioso ele era na pesquisa e o quanto, desde o início, trabalhava com a ideia de vida e obra. Ele fez isso com bastante cautela e discricção, e sem cair no biografismo, que é quando se procura, a partir da biografia, tudo explicar de uma obra. Seu livro sobre Jean Vigo se tornou um clássico na França e no mundo.

Durante a pesquisa, Paulo Emílio teve um contato muito grande com Henri Langlois, figura fundamental do cinema francês, que foi fundador e diretor da Cinemateca Francesa. Ele também se aproximou muito da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), a ponto de se tornar vice-presidente dessa entidade que é, até hoje, fundamental na vida das cinematecas do mundo inteiro, por estabelecer conexões e intercâmbios. Não por acaso, quando Almeida Salles, tendo ao lado B. J. Duarte, Lourival Gomes Machado e Rubem Biáfora, criou, em 1946, um importante cineclubes, Paulo Emílio intermediou a filiação desse cineclubes à Fiaf. Em 1949, esse cineclubes, a partir de um acordo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), criado pelo Ciccillo Matarazzo, passou a constituir a Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Essa filmoteca é mais uma etapa na gestação da Cinemateca Brasileira.

Em seu período de constituição, essa filmoteca teve um desenvolvimento muito interessante. A filiação à Fiaf e os intercâmbios permitiram um acesso razoável a filmes importantes da história do cinema, que passaram a poder ser exibidos no Brasil. A filmoteca,

além disso, começa a prospectar cópias de filmes brasileiros antigos. E encontrar cópias pode ser algo complicadíssimo. Naquela época, o contrato de distribuição de um filme durava cinco anos e, terminado o contrato, o distribuidor tinha de queimar a cópia usada nas exhibições. Isso era uma garantia contra o que hoje chamamos de pirataria. Só que parte desses filmes não era queimada. A desobediência a essa regra do contrato favoreceu as cinematecas em diferentes partes do mundo. Tanto é que, durante um período, os produtores de Hollywood viam as Cinematecas como inimigas.

Com essas cópias, digamos, semiclandestinas, as cinematecas viabilizavam a exibição de filmes antigos sem controle da indústria e sem qualquer ganho da parte dos produtores. Essa história é longa e, no momento, nos interessa lembrar que, ao voltar ao Brasil, o próprio Paulo Emílio deu início a esse trabalho de prospecção de cópias, indo, principalmente, a cinemas do interior, em busca de cópias que acabaram gerando boa parte da coleção inicial da Cinemateca Brasileira. Em pouco tempo, Paulo Emílio assumiu a posição de conservador-chefe da filmoteca do MAM. Em 1956, a Filmoteca se desliga do MAM e se torna uma sociedade civil para logo depois se instituir como a Fundação Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio, desde a volta da França, tem presença marcante em todos os aspectos da vida da Cinemateca: na prospecção, na pesquisa, na gestão do acervo. Um dado importante, que ele fez questão de passar para as novas gerações, é a consciência do que vêm a ser as atividades centrais de uma cinemateca: a prospecção, a preservação e o restauro de filmes, ao lado da difusão do seu acervo a partir de mostras e outras formas de exibição, quando possível, dentro de sua própria sede. Restaurar significa, além de preservar, no sentido de se ter a cópia e guardá-la da melhor forma, recuperar o filme na versão mais próxima possível do original em termos fotoquímicos. Ou seja, o acervo de uma cinemateca deve ser constituído das melhores cópias possíveis. Isso é um trabalho árduo, complexo, extremamente caro e, ainda por cima, difícil de

ser compreendido. Cinematecas no mundo inteiro costumam ser instituições sempre em dificuldade. A Cinemateca Brasileira, como uma iniciativa cuja condução foi extremamente difícil, só existiu e existe graças a uma primeira geração que teve uma dedicação incrível para viabilizar essa proposta e cumprir o desejo de consolidar uma cinemateca no Brasil, algo entendido como uma peça fundamental para a cultura de um país.

E a questão que sempre se colocaram os gestores da Cinemateca Brasileira ao longo dessa história que estou resumindo é a seguinte: o que se pode esperar de uma prefeitura, de um estado, de uma federação, do poder público, enfim? A Cinemateca, dos anos 1950 até hoje, sempre teve de fazer gestões junto aos poderes públicos no sentido de buscar subsídios, auxílios e verbas para viabilizar o seu trabalho. Ao longo desse período, houve momentos muito distintos e não é o caso de fazer aqui esse histórico. Mas acho que vale a pena retomar o que foi a gestão do Paulo Emílio, que morreu em 1977.

A primeira coisa a ser dita sobre a gestão do Paulo Emílio é que ele conseguiu entrelaçar esse projeto de vida, que foi a Cinemateca Brasileira, com o percurso do grande crítico e com a figura do professor universitário e do pesquisador, algo que ele nunca deixou de ser. Paulo Emílio já era professor da USP quando realizou, para sua tese de doutorado, uma pesquisa sobre o cineasta Humberto Mauro, que depois saiu em livro (Salles Gomes, 2006). Ou seja, sua experiência foi sempre multifacetada, compreendendo um leque amplo de atividades.

Como crítico, ele teve um trabalho enorme desde os anos 1950, quando assumiu a crítica no Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, ao lado de companheiros da revista *Clima*. Uma das coisas interessantes desse entrelaçamento de atividades é o conjunto de artigos que ele publica. Ele faz crítica de cinema, falando de filmes, de cineastas e de outras questões ligadas ao cinema, mas nunca esquece a Cinemateca, sendo insistente no combate por sua existência. Ele se esforçou muito para que a sua coluna no jornal fosse também uma

tribuna a partir da qual pudesse demonstrar a importância da Cinemateca e contar histórias incríveis sobre os esforços para se obter recursos, sobre o percurso pelos labirintos da burocracia e sobre a dificuldade da relação com o Estado e com parte da sociedade.

Certa vez, ele escreveu uma crônica muito curiosa respondendo a uma leitora que, numa carta ao jornal, fez um comentário bastante desabusado contra seus textos sobre a Cinemateca. Na resposta à leitora, com muita ironia, ele aproveitava para fazer uma série de observações contundentes sobre as questões da Cinemateca. Ou seja, ele não perdia nenhuma oportunidade. Seu plano era despertar o interesse, inclusive dos próprios cinéfilos, porque era preciso, mesmo nesse campo, que houvesse essa consciência de como são capitais as questões da memória, da história e da construção de identidades. A Cinemateca possibilita que haja memória, que haja documentos a partir dos quais se possa pensar criticamente uma história e um legado.

A Cinemateca é uma fonte documental imprescindível. Sem ela não é possível fazer história e pensar criticamente o cinema em determinadas conjunturas; sem isso, também não se formam os cineastas. Foi assim com a geração da Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol etc.; foram jovens que, logo após a Segunda Guerra Mundial, passavam o dia na Cinemateca Francesa vendo filmes. Depois, foram críticos de cinema nos *Cahiers du Cinéma*, a revista fundada por André Bazin em 1951. No final dos anos 1950, eles se transformaram em cineastas que tiveram um papel fundamental na história do cinema, líderes da Nouvelle Vague. E foi na Cinemateca Francesa que essa história começou.

Da mesma forma, aqui no Brasil, tanto a Cinemateca Brasileira, aqui em São Paulo, quanto a Cinemateca do MAM, no Rio, tiveram um papel na formação dos cineastas que, no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, marcaram uma época do cinema brasileiro, participando tanto no Cinema Novo quanto de outras tendências.

Mas vamos retomar a história institucional da Cinemateca.

Quando ela se tornou a Fundação Cinemateca Brasileira, ou seja, adquiriu nova personalidade jurídica, foi constituído um Conselho e uma série de estruturas que terão importância em sua história. No ano de 1962, é constituída a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), formada por pessoas da sociedade civil. Esse tipo de sociedade é comum em museus e diferentes instituições culturais, e um de seus propósitos é unir esforços para se angariar recursos que viabilizem e garantam a continuidade de seus trabalhos.

E foi na Sociedade Amigos da Cinemateca que consolidei minha formação de cinéfilo. Tornei-me sócio da SAC em 1966, num momento em que era comum esse salto do cineclubismo para a condição de frequentador assíduo das sessões na Rua 7 de Abril, sob o comando de Rudá de Andrade, então diretor da SAC. Era ali que funcionava a organização dos Diários Associados, o conglomerado de imprensa de Assis Chateaubriand que, desse modo, dava continuidade à sua relação com a Cinemateca, que tivera sua origem como Filmoteca do Museu de Arte de Moderna cuja sede ficava no prédio dos Diários Associados, de Chateaubriand.

A Cinemateca, nos anos 1950-1960, não tinha uma sede satisfatória. Funcionava num galpão que estava dentro do parque do Ibirapuera, em condições muito precárias. Havia uma disparidade entre o esforço feito e os resultados alcançados. Bastante simbólicos dessa precariedade e dessa dificuldade de se fazer as coisas são os dois incêndios que atingiram a Cinemateca.

O primeiro deles foi em 1957. As películas das primeiras décadas do século xx eram feitas de nitrato de prata – que, depois, seria substituído pelo acetato de prata. E o nitrato de prata, mesmo guardado numa lata, vai se decompondo e, em certo momento, entra em processo de combustão espontânea. Eram comuns as histórias de incêndios em cinematecas de vários lugares do mundo. O segundo incêndio na Cinemateca se deu em 1969. Esse incêndio acabou se tornando um motor para a sensibilização dos governos e permitiu uma melhoria nas condições do acervo.

Toda essa luta acabou por gerar em Paulo Emílio uma posição muito forte em relação à preservação dos filmes: essa deve ser a prioridade número 1 de uma Cinemateca. Claro que ele também dava toda a importância à exibição de filmes, mas o que quis deixar como legado foi a seguinte diretriz: se for preciso escolher entre mostrar filmes ou salvar filmes, a escolha deve ser sempre pela preservação do acervo. Esse é, no entanto, um dilema até hoje não solucionado. A difusão e a preservação são as duas faces de uma cinemateca que nem sempre estão em harmonia. Sobretudo quando os recursos ficam escassos e a divisão pode ser complicada.

A Cinemateca uruguaia foi, durante certo tempo, considerada uma grande exibidora de filmes; mas, ainda que tivesse acervo, esse não tinha a qualidade do guardado na brasileira, que se tornou uma liderança na América Latina e é mundialmente respeitada. E os incêndios foram momentos de grande impacto que contribuíram para que Paulo Emílio tomasse consciência sobre a importância da preservação. E ele repassou essa consciência para seus alunos da ECA, muitos dos quais vieram a trabalhar na Cinemateca, dando continuidade a uma relação que, por muitos anos, foi muito forte entre o curso de cinema da USP e a Cinemateca. Carlos Augusto Calil é um exemplo dessa relação, ele que chegou a assumir a direção da Cinemateca no período 1987-1992. E ex-alunos da ECA têm composto o corpo técnico da Cinemateca e professores têm feito parte do seu Conselho.

2 Setor de Pesquisa e Documentação sobre as artes que foi criado na década de 1970, quando da gestão de Sábato Magaldi como secretário de Cultura do município. Ver texto de Ricardo Ohtake. [N.E.]

E todos nós aprendemos, também com Paulo Emílio, a lidar com condições muito precárias de trabalho. A Cinemateca só sairia da crise profunda em 1975, quando Sábato Magaldi tornou-se secretário municipal de Cultura. A partir desse momento, a Cinemateca pôde se reestruturar, inclusive em termos burocráticos. Foi enorme o trabalho de Paulo Emílio e seus colaboradores na gestão da Cinemateca tendo em vista a tarefa de regularizar juridicamente sua relação com os setores públicos, de modo a torná-la elegível para auxílios vindos dos governos municipal, estadual e federal. A partir de 1977, a instituição passa a adquirir equipamentos e começa a ser desenvolvido o seu laboratório de restauro de filmes antigos. Nesse ano, Paulo Emílio faleceu. Ele estava trabalhando como diretor do Idart<sup>2</sup> nesse momento.

A menção à sua morte faz lembrar que, nesse ano do seu falecimento, Paulo Emílio escreveu um texto chamado *Festejo muito pessoal* (in Calil; Machado, 1986). No momento, estava em pauta a celebração dos oitenta anos do cinema brasileiro e ele tomou a efeméride para, como tantas outras vezes, advertir as lideranças políticas e os mandatários da república sobre a necessidade aguda de se tomar posição e se engajar na luta para a resolução dos sérios problemas vividos pelo cinema e, em particular, pelas cinematecas no cumprimento de suas funções. No texto, ele ressalta o quanto tais problemas dizem diretamente respeito ao tema em pauta nessa celebração.

Ele costumava, quando falava de cinema brasileiro, adotar a estratégia de fazer um texto o menos conceitual possível e, de forma sagaz, passar de um raciocínio no qual ele articulava a sua experiência à elaboração de um diagnóstico geral. Essa estratégia era um convite ao seu leitor e era uma forma de estar atento a um problema e, no limite, assumir algum tipo de ação e colaborar para a resolução daquele problema.

No caso desse texto dos oitenta anos do cinema brasileiro, ele conta a história da passagem de sua indiferença para seu grande engajamento na reflexão e no aconselhamento dos problemas do

cinema brasileiro. Ele sempre procurava trabalhar com a ideia de que estamos vivendo até hoje uma situação colonial; uma situação em que o cinema brasileiro não é dono do seu mercado; uma situação na qual há uma combinação já secular de todo um aparato comercial e industrial que gera uma hegemonia do cinema importado. E ele dizia isso tudo não numa atitude de queixa, mas de análise. E acreditava que precisávamos pensar a partir dessa situação colonial para poder propor coisas viáveis e entender melhor o problema, inclusive do ponto de vista dos espectadores. E não se tratava apenas de um nacionalismo conceitual ou passional; não era uma postura dogmática, de defesa do que é nacional; era muito mais uma noção de que, para ser consequente, eu tenho de entender que a minha intervenção mais urgente se dá ao falar das questões nas quais estamos implicados e tendo de assumir a responsabilidade de encontrar soluções.

Essa postura é a mesma que ele havia descoberto quando jovem: como observei no início desta comunicação, ele observava com muita lucidez, na condição de jovem intelectual de esquerda, que, apesar de todas as leituras teóricas sobre o social, alguém pode, de repente, deparar com sua incapacidade de equacionar os problemas da sociedade em que vive. Ou seja, é preciso superar o teorismo e o esteticismo, sendo inconsequente a postura de alguém que, em nome da ideia de qualidade, se recusa a pensar a questão daquilo que é produzido no seu entorno. Não se tratava de assumir um ufanismo nacionalista inconsequente e de fachada, mas de ter a consciência clara de que uma crítica de jornal, um texto de ocasião, uma fala pública são intervenções no presente e devem levar em conta as condições efetivas de uma prática, seja política, seja artística. Em resumo, exige um assumir as circunstâncias imediatas e um saber lidar com elas.

Nesse texto, *Festejo muito pessoal*, ele fala um pouco dessa sua história e aproveita para relembrar trechos de filmes brasileiros que tinham marcado sua vida. Ele usa esse memorialismo estra-

tégico para fazer uma advertência: desses oitenta anos, o que vai sobrar? O que sobrou? Ele traz assim a questão da Cinemateca e denuncia o descaso com a instituição.

Voltando ao início da nossa conversa, quando dei ênfase à consciência que ele sempre teve do seu lugar de fala e de ação, o que sempre esteve aí implicado foi o entrelaçamento entre o gestor e o escritor, entre o expositor de um ponto de vista assumido a partir de uma base intelectual a mais sólida possível e a prática de um militante atento à conjuntura à sua volta.

Nesta fala, meu intuito foi sublinhar o quanto nessa vida que se constituiu no plano cultural e político ele nos deixou esse exemplo das lutas insistentes, sem descanso, por um projeto de Cinemateca Brasileira, por um projeto de cultura brasileira, por um projeto de sociedade melhor. Paulo Emílio era uma personalidade carismática e, como tal, se envolveu em um leque amplo de combates e diretamente na política, inclusive. E essa sua percepção da conjuntura e a sua habilidade na lida com momentos críticos são aquilo que nós, seus alunos, pudemos assimilar. Ele sempre soube enfrentar as ocasiões nas quais a pergunta “O que fazer?” tinha respostas muito complexas; ele sempre teve lucidez nos momentos mais difíceis. Por tudo isso, foi um exemplo gigantesco de intelectual, de pessoa, de professor, de escritor e de gestor dos interesses de uma instituição à qual dedicou um tempo precioso de sua vida.

#### REFERÊNCIAS

- CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.) *Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- SALLES GOMES, P. E. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Jean Vigo*. São Paulo: CosacNaify; Sesc, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: CosacNaify; Sesc, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

---

# PALESTRA 3 WALTER ZANINI (1925-2013)

Regina Silveira →

26 DE SETEMBRO DE 2017

MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA (MAC)

---

---

*Bacharel em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul (1959), Regina Silveira é mestre (1980) e doutora (1984) em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua carreira docente inclui o ensino no Instituto de Artes da UFRGS (1964-1969), na Universidade de Puerto Rico (1964-1973), na Faap (1973- 1985) e na ECA, desde 1974. Foi bolsista da Guggenheim Foundation, da Pollock-Krasner Foundation e da Fulbright Foundation. Desde os anos 1960, realiza inúmeras exposições individuais em museus e galerias, nacionais e internacionais, e participa de coletivas no Brasil e no exterior. Foi artista convidada da Trienal de Setouchi, Japão (2016); Bienais de Havana (1986, 1998, 2015); Médiations Biennale Poznan, Polônia (2012); Bienais do Mercosul (2001, 2011); Bienal de Taipei (2006); e das Bienais de São Paulo (1981, 1983, 1998, 2020) e Curitiba (2013 e 2015). Recebeu o Prêmio Masp (2103); o Prêmio ABCA (2012), o Prêmio Fundação Bunge (2009) e o Prêmio Bravo Prime (2007). Suas obras estão presentes em coleções e museus, nacionais e internacionais.*

**NESTE CADERNO** estão as muitas notas que tomei para vir fazer este depoimento sobre o professor Walter Zanini e a convivência que os artistas, e eu mesma, tivemos com ele durante o seu percurso profissional. Mas não vou ler essas notas, vou tentar contar como ele foi um curador que compartilhou sua vida profissional com os artistas que o rodeavam no Museu de Arte Contemporânea (MAC), durante o período de sua direção e depois. Forçosamente, terei de falar muito de mim mesma.

Conheci Walter Zanini em 1963, um ano depois de ele ter voltado da Europa, onde havia passado oito anos estudando e fez sua tese de doutorado sobre Renascimento italiano na Universidade Paris 3. Ele estudou também em Roma e em Londres, e na Europa convivia com a vida artística dos museus de Arte Moderna que já existiam naquele momento. Depois dessa estada, o professor Zanini voltou para o Brasil, em 1962, já reconhecido como pessoa muito preparada, rara no ambiente brasileiro. Tanto é assim que, logo depois de sua chegada a São Paulo, foi convidado a dar aulas de História da Arte na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). No ambiente da cidade, a circunstância que encontrou foi aquela da ruptura do MAM com a passagem do acervo para Universidade de São Paulo.<sup>1</sup> O então reitor, Antônio Barros Ulhôa Cintra, que havia tido certo convívio com a arte em Universidades americanas, considerou muito bem-vinda a arte na USP. Mas cabe dizer que a arte nunca foi

<sup>1</sup> O MAC-USP foi criado em 1963 para abrigar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que foi transferido para a Universidade após a dissolução do MAM, em 1962. O fim do MAM, que se sucedeu à criação da Fundação Bienal de São Paulo, não se deu sem controvérsias e embates entre seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e os conselheiros.

<sup>2</sup> O Grupo Fluxus, cujo nome se origina numa revista, foi um movimento muito marcante para a arte nas décadas de 1960 e 1970. O Fluxus valorizava a criação coletiva e a integração entre as diferentes linguagens.

muito bem acolhida na Universidade e, até hoje, essa convivência é difícil – Zanini falava constantemente sobre isso.

Pois bem, conheci Zanini em 1963, em Porto Alegre, onde havia estudado no Instituto de Artes da UFRGS e já desenvolvia uma vida profissional relativamente bem-sucedida para aqueles anos. Participava de diversos Salões nacionais e, em São Paulo, dos Salões de Arte Moderna e também havia participado de coletiva na Galeria das Folhas. Zanini foi a Porto Alegre já como responsável pela coleção de um museu que não sei se já se chamava Museu de Arte Contemporânea, e que sequer tinha uma sede. Viajou para lá com o pintor Donato Ferrari, artista nascido na Itália, e com o artista japonês Tomoshige Kusuno, com os quais havia feito amizade em seu regresso da Europa, um ano antes. O motorista, Hironie Ciafreis, dirigia a Kombi do museu que os levava ao sul, junto com a exposição *Jovem gravura contemporânea*.

Como o museu não tinha nem sede nem dinheiro, Zanini optou por fazer essas exposições circulantes durante muitos anos. Foi uma atitude fantástica essa de viajar Brasil adentro para ir conhecendo os jovens artistas, enquanto levava exposições. Lembro-me dele sempre muito formal, de terno e gravata, entrando no meu estúdio, que ficava no fundo do quintal da casa de meus pais, para ver meus trabalhos. Conversamos muito, e ficamos nos conhecendo. Em 1965, quando vim a São Paulo participar da exposição *Jovem desenho nacional*, o MAC ocupava uma salinha no terceiro andar do prédio da Bienal.

Nessa altura, nosso convívio se interrompe porque viajei para a Europa, entre janeiro de 1967 e março de 1968, graças a uma bolsa de estudos do Instituto de Cultura Hispânica. Foi quando, de aluna de pintura de Iberê Camargo, fui catapultada para o futuro. Na Europa, pude interagir com artistas da minha geração, que estavam trabalhando em outros patamares da arte contemporânea. Estou falando das experiências iniciais da arte digital, e de artistas conceituais, com atitudes derivadas do situacionismo, ou herdadas do Grupo Fluxus.<sup>2</sup> Outro mundo! Em pouco tempo pude

avançar dentro daquilo que entendi como novas vertentes da Arte Contemporânea – e nem preciso contar que abandonei a pintura...

Esse período praticamente se conectou com a minha mudança para Porto Rico, onde fui convidada a dar aulas de arte no campus de Mayaguez da Universidade de Porto Rico. Havia passado a viver com Júlio Plaza, primeiro na Europa e, depois, em Porto Alegre, por um tempo breve, até irmos juntos a Porto Rico, em 1969, eu como professora convidada e ele como artista residente.

Foi nesse campus de Mayaguez que, pela primeira vez, convivi com as atividades de uma Universidade muito aberta à cena contemporânea e ao intercâmbio internacional. Nos quatro anos que passamos lá, interagíamos institucionalmente com o poeta e crítico espanhol Angel Crespo, organizador dos programas de arte, quem, com apoio do reitor Jose Henrique Arraras, trazia colaboradores pontuais muito qualificados, como o curador e crítico italiano Germano Celant, o escritor, crítico e professor Umbro Apollonio, o escultor norte-americano Robert Morris e sua mulher, a crítica Barbara Rose, entre outros – e sobretudo artistas ligados à cena de Nova York, em especial os que trabalhavam com o marchand Leo Castelli com quem o reitor, ele mesmo um colecionador de arte contemporânea, mantinha estreito contato.

De professora do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, e das aulas de desenho e pintura que ministrava até 1966, passei, em 1972, a repartir meus alunos com Robert Morris, o artista minimalista que todos conhecem, para um curso de extensão e atividades ligadas a intervenções no campus. Meu repertório havia mudado muito; também meu trabalho mudou. De outro lado, nesses anos que passei fora do Brasil, meus contatos com o país praticamente desapareceram. As poucas exceções foram: em Mayaguez tivemos a visita de Júlio Pacello, editor do livro-objeto de Júlio, a visita de Tomie Ohtake para fazer uma exposição na galeria do campus, a convite do reitor – e lá no Brasil, apenas Zanini.

Ele era a única pessoa que nos escrevia e respondia a cartas, e que acompanhava minha trajetória. Cada vez que eu voltava ao Brasil para visitar minha família em Porto Alegre, visitava também o Zanini aqui em São Paulo. Ele certamente viu de perto a evolução do meu trabalho e acompanhou essa transformação. Era a única pessoa que, desde sua posição de diretor do MAC, me indicava para representar o Brasil em exposições de gravura, em outros países: no Japão, na Itália etc. Foi também por meio dele que fiz contato com Tomie Ohtake. E aqui vale um parêntese porque a história é engraçada.

Quando cheguei à Universidade, o reitor sabia que eu era brasileira, e, no mesmo dia da recepção aos novos professores, ele veio, imediatamente, me perguntar por Tomie Ohtake. Eu lhe disse: “Nunca falei com ela, mas Tomie é uma artista muito importante no Brasil”. Ele havia comprado uma pintura de Tomie em uma exposição na Venezuela, e disse que queria fazer uma exposição dela na galeria do campus. Foi Zanini quem ajudou a fazer o contato. Aquele era o tempo das correspondências aéreas, então tudo exigia muito tempo. Mas o fato é que Tomie foi para Porto Rico no seu caminho para o Japão.

Acontece que ela chegou num mau momento: o reitor estava se separando de sua esposa e não podia atendê-la. Levou uma semana até que eles pudessem conversar. E, nesse intervalo de tempo, passei a conviver muito com ela. Todos os dias, depois das aulas, buscava Tomie e ela ia jantar na minha casa: a gente cozinhava e conversava. Até que um dia ela disse: “Regina, não vamos cozinhar mais. Agora vamos comer no hotel”. Jantávamos diariamente no Hilton, único hotel em Mayaguez, e isso foi muito gostoso, inesquecível mesmo. Ficamos muito amigas desde então. Esse é só um pequeno exemplo da convivência indireta com Zanini, em Porto Rico. Há muitas outras conexões que tiveram Walter Zanini como agente, essas no Brasil – a exemplo do encontro que promoveu, do Julio com o Waldemar Cordeiro, no início de 1973, na época em que Waldemar Cordeiro desenvolvia seu projeto *Arteônica* na Universi-

dade Estadual de Campinas (Unicamp), no qual Zanini achava que Júlio poderia colaborar, se estivesse no Brasil.

Zanini era uma pessoa sempre muito próxima da produção dos artistas e foi ele quem respondeu positivamente, e em primeiro lugar, quando soube que pretendíamos voltar de Porto Rico, em meados de 1973. Eu estava procurando onde fazer uma pós-graduação em artes, possivelmente patrocinada pela Universidade de Porto Rico, e quando consultei Zanini sobre o Brasil, ele se fez de desentendido porque sabia muito bem que aqui não havia ainda a pós-graduação em artes: “Venham, venham para São Paulo. Venham trabalhar, venham dar aulas na USP vocês dois”, ele dizia.

Pois voltamos ao Brasil e fomos morar perto do Aeroporto de Congonhas, um bairro onde viviam Júlio Pacello, Walter Zanini e, muito perto dali, no bairro de Moema, Tomie Ohtake. Ali, nos sentíamos em casa e cercados de amigos. A amizade foi o que sempre juntou Zanini com os artistas. E foi outro artista, muito amigo do Zanini, Donato Ferrari, então diretor das Artes Plásticas da Fundação Álvares Penteado (Faap) quem, também por intermédio de Zanini, nos encontrou e nos convidou para dar aulas. Praticamente um par de meses depois de termos chegado a São Paulo, já estávamos lecionando na Faap; e, no ano seguinte, a ECA-USP nos contratou.

Zanini era colega na Faap e na USP, e seu convívio com os artistas também docentes era, praticamente, diário. A interação entre esses polos era muito ativa, muitos de nós trabalhávamos em ambas as instituições. Quero observar que durante o período em que morei no exterior, e portanto não participei dessas manifestações e eventos, o MAC havia se transformado num lugar muito especial: um museu aberto, que compartilhava seus projetos e suas curadorias com artistas como Donato Ferrari, Tomoshige Kusuno e Amélia Toledo. Esse era o grupo de Zanini, todos artistas e professores na Faap. Ele mesmo, desde 1970, também ensinava História da Arte na Faap. A gente trabalhava muito naqueles anos. Hoje não sei explicar como conseguíamos dar tantas horas de aulas na Faap, mais as da USP,

e encima fazer pesquisa e cursar a pós-graduação. Vivíamos disso, mas sem dúvida era uma vida trabalhosa e complicada. O MAC era um museu pobre, que fazia milagres dentro da Universidade. Zanini vivia lutando por verbas e lançava mão de mil estratégias, mas tinha a colaboração dos artistas da sua convivência para fazer os catálogos: Donato Ferrari fazia os catálogos de quase todas as exposições, depois também Júlio se encarregou. As embaixadas providenciavam contatos para a realização de sessões de cinema e com doações de livros, o MAC formou uma bela biblioteca.

De meu lado, pude entender, desde o início, que a Faap era o lugar e a instância de ensino da arte onde se exerciam atividades artísticas próximas às experiências passadas na Universidade de Porto Rico, de onde eu vinha. Ali era o lugar onde os artistas conceituais estavam ensinando; não havia sequer um cavalete de pintura dentro da faculdade! Já o MAC, mesmo com sua precariedade, era uma espécie de janela para o exterior. Walter Zanini era muito bem relacionado com seus pares internacionais; viajava para encontros do Conselho Internacional de Museus de Arte Moderna, do Conselho Internacional de História da Arte e, nesses colóquios, fazia intensas trocas com aqueles que compartilhavam das suas posições, ou seja, seus pares que procuravam museus voltados não à contemplação, mas às novas participações e aos novos processos da arte, que passava, naquele momento, por processos de desmaterialização. Zanini, desde sempre, procurou favorecer esse tipo de manifestação.

Em 1973, o MAC já havia transformado as exposições de *Jovem gravura* e *Jovem desenho* numa exposição que chamou Jovem Arte Contemporânea (JAC), em que não havia a distinção de meios. As JAC foram provocativas e significaram uma nova reação da arte ante o próprio entendimento que se tinha do que é um museu. Não por acaso, foram criticadas por uma mídia muito conservadora. Mas, de fato, as JAC abriram posições muito novas, especialmente a JAC de 1972, na qual Zanini deixa a curadoria para Donato Ferrari e Rafael Buongiorno, professor de História da Arte da Faap que

havia sido discípulo de Pierre Francastel. Eles contaram ainda com a ajuda de Laonte Klawa, um designer que nesses anos ensinava na Faap. Esses curadores dividiram uma parte do museu em diversas áreas, que foram, a seguir, sorteadas entre os participantes, para nelas construírem seus próprios trabalhos. Isso criou uma bela celeuma. Em termos de radicalidade, em exposição anterior, *Acontecimentos*, Donato Ferrari havia feito um cubo de papel cheio de balões que saíam explodindo pela sala do MAC. É claro que houve intervenções de órgãos de segurança pública para saber o que estava acontecendo dentro do museu: estávamos em pleno regime militar e essas situações cutucavam a onça com vara curta.

Depois dessas JAC, e com a colaboração de Júlio, o MAC passou a se associar bastante às temáticas de arte postal. Com adesão aumentada pelo *mailing list* reforçado que havíamos trazido de Porto Rico, o museu realizou duas exposições, a *Prospectiva* (1974) e a *Poéticas visuais* (1977) que reuniam mais de duzentos artistas cada, com diferentes propostas. E essas exposições iam ficando cada vez mais internacionais – a última das JAC foi totalmente internacional, incluía Dick Higgins, Klaus Groh e muitos mais. Essas exposições de multimídia já se inseriam numa concepção de universalidade da produção, de contatos frequentes e abertura para o mundo. O MAC era aquele espaço no Ibirapuera que sempre esteve de portas abertas para os artistas. A sala do diretor nunca estava fechada; não era preciso anunciar que íamos passar por lá para conversar com ele, e mesmo que estivesse ocupadíssimo, sempre achava um jeito de conversar e ver ou receber os projetos que levávamos. Além disso, Zanini organizava muitas exposições de artistas brasileiros no exterior. Preparei uma pequena lista: a exposição *Signals, Messages and Missions* que foi aberta em Selb, e seguiu para outras cidades da Alemanha, reuniu Amélia Toledo, Artur Matuck, Carlos Pasquetti (artista de Porto Alegre), Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Júlio Plaza, Mário Ishikawa, e Paulo Portella, então um aluno da USP, e eu; ainda em 1975 a mostra *Novos e Novíssimos*, em

São Salvador, com 26 gravadores da nova geração, incluiu Claudio Tozzi, Ivald Granato, Luise Weiss, que era uma jovem estudante, também Percival Tirapelli, entre outros.

Ao compor essas representações brasileiras para exposições no exterior, Zanini misturava artistas de diversas gerações e prestigiava os estudantes que considerava talentosos, ele estava sempre atento... Nesse mesmo ano, para a *Visual Poetry International*, em Utrecht e Rotterdã, na Holanda, envia a obra *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Júlio Plaza, além de obras de Amélia Toledo e Anésia Pacheco Chaves; eu mesma fui a artista escolhida para representar o Brasil na sala especial intitulada “O artista – o crítico”, na 11ª Bienal de Ljubljana (Eslovênia). Para a Galeria Spazio Alternativo, em Montecatini, na Itália, em 1976 ele organizou *18 artistas do Brasil*, em que Júlio e eu participamos, com Flávio Pons, Mário Ishikawa, Arthur Barrio, Carlos Zilio, Regina Vater, Anna Bella Geiger, e outros mais. Ou seja, participávamos das constantes atividades de troca e intercâmbio promovidas por Zanini, que se preocupava em levar a produção para fora daqui, tentava colocar todo mundo em contato e estava sempre aberto a essas trocas.

Com ele, aqui neste museu, fiz, em 1977, uma *performance* que depois incluí na série de trabalhos gráficos a que dei o título de *Jogos de arte*. Uma das imagens dessa série mostra uma fileira de pessoas sentadas, Zanini numa ponta da fila e eu na outra. Ele concordou em colocar todo o pessoal – funcionários, pesquisadores e mesmo artistas assíduos (Genilson Soares e Francisco Inarra); enfim, todos os que estavam no museu, naquele momento, para participar do *Jogo do segredo*. No que consistia esse jogo? Eu havia elaborado uma série de frases sobre arte, espécies e declarações que, para chegarem a Zanini, deviam passar por todos os participantes sentados naquela fila, de um em um, até ele. Entretanto, João Fonseca, o montador do MAC, era o elemento da fila que sempre quebrava “a corrente”, porque não entendia do que se estava falando, e assim a frase que chegava ao extremo onde estava

sentado Zanini era sempre muito diferente da que partira de mim, no outro extremo. A gente fez essa *performance* diversas vezes, mudando a frase. Conto esse episódio porque documenta um pouco como era esse diretor do MAC, que se dispunha a parar todas as suas atividades e sentar-se por algum tempo no final dessa fila de cadeiras, para participar do *Jogo do segredo*.

O MAC era também um lugar de pesquisa, com sua ótima biblioteca, outra possível janela para o mundo. E havia um credo a respeito da arte: o museu estava muito ligado ao terreno conceitual do pós-formalismo e se localizava, teoricamente, dentro das problemáticas das novas linguagens, das novas mídias, da imaterialidade da arte e dos meios.

Em 1974, Zanini resolveu tornar o MAC um polo de exposições internacionais de videoarte. Para tanto, o museu comprou um equipamento e abriu uma sessão de pesquisa e produção, organizada por Cacilda Teixeira da Costa e por Marília Saboya. Com isso, pôde produzir a exposição *Vídeo MAC*, que juntou as produções experimentais de diversos artistas brasileiros, e começou a interagir com núcleos similares na Argentina, especialmente o Centro de Arte y Comunicación (Cayc) dirigido por Jorge Glusberg, e núcleos europeus, onde se correspondia com Jonier Marin e outros artistas. Nesse momento, o MAC passou a ter também uma forte atividade de produção de vídeos dentro dos espaços do museu, no terceiro andar do prédio da Bienal.

Em 1977, Zanini me convidou para fazer parte do Conselho do museu. Foi a minha iniciação em conselhos de museus, uma atividade de larga duração no meu percurso. Mas durante a gestão de Zanini fiquei apenas um ano, porque em 1978 seu contrato para a direção do museu não foi renovado e terminei permanecendo no Conselho com Wolfgang Pfeiffer, que era meu orientador de tese, depois com a Aracy Amaral e, finalmente, com a Ana Mae Barbosa. Só saí do Conselho do MAC em 1993, quando voltei de um período de um ano nos Estados Unidos, para onde havia ido com a Bolsa

Guggenheim. Depois do MAC fui convidada a participar dos Conselhos da Pinacoteca, sob a direção do Marcelo Araújo, e do Masp, durante a curadoria de Teixeira Coelho.

Fiquei uns dez anos na Pinacoteca e oito no Masp. Somando tudo isso, foram realmente muitos anos nesse tipo de atividades. Penso que, de certo modo, inaugurei a presença de artistas nos conselhos de museus – algo certamente impulsionado por Zanini. Mas, com o tempo, algo mudou nesse papel. Lembro-me de que nos anos 1990, pedi ao MAM para considerar uma exposição da artista chilena Catalina Parra e simplesmente ouvi que artistas não podiam mais propor exposições para museus: agora tinham de ser os curadores. Pude entender as mudanças na cena e retirei meu pedido – mas enquanto estive em conselhos de museus, procurei fazer bem esse trabalho.

Feito esse parêntese, e ainda no sentido de mostrar Walter Zanini próximo dos artistas, vale a pena lembrar o momento em que ele, eu, Júlio Plaza e Donato Ferrari decidimos montar um centro de estudos. Achávamos que faltava densidade e qualidade no tipo de ensino do qual participávamos, na Faap e na ECA, e fomos convencidos por Dolores Helou a tentar algo diferente. Dolores Helou havia convidado Zanini a dar aulas particulares de História da Arte em sua casa, para grupos que iam viajar, e, um dia, chamou a mim, a Donato e a Júlio, com Zanini, para conversar. Aproveitou para nos dizer que éramos muito competentes, mas que éramos muito mal pagos, que ganhávamos menos que a pessoa que servia cafezinho para nós naquela noite, e se ofereceu para montar conosco uma escola, um centro de estudos. Gostamos da ideia e fizemos isso, mas Dolores Helou ficou conosco apenas um mês e pouco, enquanto nós, de toda forma, seguimos com o Centro de Estudos Aster, uma aventura muito especial que durou três anos.

O Centro de Estudos Aster funcionou de 1978 a 1981 numa antiga casa de Donato Ferrari, na Rua Cardoso de Almeida, em Perdizes. Reformamos a casa e montamos alguns ateliês onde todas as pessoas inscritas podiam desenvolver projetos e usar as dependên-

cias do centro por períodos estendidos. No folheto de apresentação do Aster, lia-se que o Centro de Estudos tinha por fim a formação teórica e teórico-prática das artes visuais, da história e da teoria da arte, além de atividades orientadas em ateliê. O Aster reuniu o melhor da nossa produção e do nosso pensamento naquele momento: Nelson Leirner, Ana Mae Barbosa, Vilém Flusser, Décio Pignatari, e muitos outros foram convidados a fazer palestras. Apesar de ter sido um sucesso, chegando a reunir mais de cem alunos, o centro terminou fechando porque nós éramos totalmente incompetentes para gerenciar a parte administrativa.

Já me aproximando do final desta fala, queria falar da participação de Zanini, como curador, nas Bienais de 1981 e 1983. Ele foi convidado para a Bienal de 1981 apenas uns meses antes da sua abertura – e estava no Aster no momento desse convite. Foi corajoso da parte dele aceitar, porque as condições da Bienal eram muito difíceis. Ainda assim, conseguiu montar uma Bienal muito nova e interessante. Uma marca muito importante do seu trabalho como curador foi a presença de seus amigos artistas no processo: Júlio e Donato fizeram os catálogos; Júlio fez curadorias de arte postal e de videotexto, Jorge Carvajal (arquiteto e professor na Faap e na ECA) se encarregou da montagem e os alunos da Faap fizeram parte das monitorias. Como a Bienal não tinha dinheiro para hospedar artistas, eu mesma fui muitas vezes buscá-los no aeroporto e depois alguns deles se hospedavam na minha casa. Tudo tinha um quê de mutirão. Apesar de não ter tido apoio da crítica brasileira, a Bienal foi muito bem recebida internacionalmente e algumas das posições adotadas – como as analogias de linguagem e não divisão dos artistas por países – já apareceram na Bienal de 1981 e foram adensadas na edição de 1983. As duas Bienais foram, finalmente, muito bem sucedidas.

Dois anos depois dessas Bienais, em 1985, Zanini passou a ocupar o cargo de diretor da ECA e me indicou para substituí-lo na chefia de Departamento de Artes Plásticas (CAP), que praticamente havia

formado no final dos anos 1960. Deixamos então a Faap – não só nós, mas diversos professores – porque era preciso dar consistência ao Departamento, com seus professores doutores contratados em tempo integral para docência e pesquisa. O CAP já havia implantado seus programas de pós-graduação e nossa missão, ali, era consolidar as artes dentro da Universidade, uma coisa sempre muito difícil.

Nessa época eu ia bastante a Brasília, com Zanini, onde a outra “missão” era criar e consolidar áreas de pesquisa voltadas às artes dentro da Fapesp e do CNPq; igualmente, estivemos com muitos outros pesquisadores, envolvidos na criação da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (Anpap). A grande utopia de Zanini era criar, dentro da Universidade, um Instituto de Artes. Mas esse projeto foi sempre bombardeado, dentro da própria ECA-USP. Um dos trabalhos interessantes que ele fez como gestor e curador enquanto era diretor da ECA foi o evento *Sky Art*, realizado em parceria com o Massachusetts Institute of Technology (MIT) e centrado em operações de *slow scanner*, para uma transmissão via satélite, de imagens que chegavam muito lentamente. Hoje, fazemos isso instantaneamente nos nossos *scanners* domésticos e dispositivos digitais, mas estou falando de 1986, quando isso foi comovente.

Finalmente, quero falar do que Zanini fez intensivamente nos seus últimos anos: ele se dedicou profundamente à sua pesquisa sobre os novos meios, a desmaterialização da arte e os novos meios, para escrever um livro que parecia interminável. Esse texto, validado por órgãos de apoio a pesquisa (CNPq e Fapesp) começou focado na videoarte no Brasil, e logo passou para o espectro internacional e aí se expandiu muito, por todas as áreas da arte-processo, conceitual e até do cinema experimental. Ele, que nunca foi muito sociável – nunca teve muita vivência social fora do seu trabalho –, passou a não aceitar mais qualquer convite porque tinha de ficar terminando seu livro! Mas o livro era mesmo interminável, porque ele sempre atualizava e agregava mais ao texto, e se sentia muito culpado de não concluir a pesquisa. Quando Zanini faleceu, Neusa,

sua esposa, me disse: “Regina, é você que tem de cuidar para que esse livro seja publicado”. Fiquei assustada com a responsabilidade que ela me jogava no colo, mas respondi que sim, eu precisava tentar fazer isso. Felizmente, o Itaú Cultural patrocinou a edição, que partiu de um manuscrito de seiscentas páginas. O livro é, de fato, um trabalho notável, de grande valia para que se entenda a história da arte contemporânea internacional e as questões da desmaterialização e das novas tecnologias (Zanini, 2018).

Ainda envolvendo o falecimento de Zanini, há outra coisa a contar e que envolve a mostra de videoarte do MAC no MIS, em 1978, onde se havia exibido um vídeo meu. Havia ido diversas vezes ao MIS para ver se recuperava aquela fita de vídeo, obra da qual só tinha um fotograma. Mas o museu sempre dizia que não tinha mais em seu acervo o material daquela exposição e eu sempre estranhava essa resposta, porque não se tratava apenas do meu vídeo, mas do material de Carmela Gross, de Anna Bela Geiger, de artistas japoneses, de Gastão de Magalhães etc. Pois nesse dia da morte de Zanini em que me pediram para cuidar do livro dele, Cristina Freire, a quem eu contara a história do vídeo perdido no MIS me disse: “Vai lá e exige seu vídeo de volta” (Zanini, 2018). Fiquei convencida.

Voltei ao MIS poucos dias depois e ouvi a mesma coisa: que não havia esse material no acervo, mas finalmente ouvi que a única coisa que tinham registrado com o título do meu vídeo, *Videologia*, era uma palestra que eu havia feito na ocasião. Mas eu nunca fizera palestra com esse título. Encurtando a história, finalmente me trouxeram uma caixa, que estivera guardada em geladeira do museu por 35 anos – e estavam lá todos os vídeos!

Foi uma descoberta incrível. Os vídeos, é claro, tantos anos depois, não funcionavam mais. Eles foram devolvidos ao MAC e eu e Tadeu Chiarelli, então diretor do MAC e professor de artes plásticas da ECA, que íamos viajar para a Espanha por diferentes motivos naquele período, conseguimos dividir aqueles vídeos entre os dois, para transportá-los pessoalmente a Barcelona, pois com a infor-

mação e ajuda do artista Antoni Muntadas conseguimos localizar um equipamento compatível em Barcelona e acesso a uma oficina técnica capaz de transcrever os vídeos. Foram todos digitalizados, trazidos da Espanha na bagagem da artista amiga Juliana Serri e estão de novo na coleção do MAC. Isso foi, para mim, um resgate muito especial e espécie de coroamento do trabalho de Zanini, pois o abandono dos vídeos no MIS, pelo MAC, coincidia com sua saída da direção do museu, durante o período daquela exposição.

Bom, ainda para relatar como era essa proximidade dos artistas com Zanini, digo que ele estava convencido de que um estudioso de História da Arte também precisava entender a produção dos artistas e visitava, frequentemente, os ateliê e as salas de aula. Respeitava muito os alunos e tinha um bom humor impressionante – conseguia rir muito dele mesmo! Era muito engraçado isso, Zanini contava histórias, piadas dele mesmo. Vou contar uma que considero especial.

Zanini falava sempre para os alunos que eles tinham de sair do Brasil, pois tinham muita consciência do quanto era precário e amadorístico o ambiente brasileiro. Ele punha na cabeça dos alunos que a formação não estaria completa se não viajassem. Contou que um dia, estava num voo e a aeromoça se aproximou: “Professor Zanini”. Era uma ex-aluna da FAAP. Ele perguntou então: “Mas você, você virou uma aeromoça?”. E ela respondeu: “O senhor falava tanto que tinha que viajar. Foi esse meu modo de viajar, de conhecer o mundo”. Ele achava aquilo muito engraçado e sempre contava essa história. Era um modo de se divertir consigo mesmo.

Zanini era uma pessoa muito especial, muito humana e com uma imensa capacidade intelectual. Não tinha meias palavras; ia sempre direto ao ponto: uma pessoa da maior integridade.

#### REFERÊNCIA

ZANINI, W. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

---

# PALESTRA 4 ARIANO SUASSUNA (1927-2014)

Antonio Nóbrega →

26 DE SETEMBRO DE 2017

MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA (MAC)

---

---

*Nascido em Recife, Antonio Nóbrega iniciou-se nas artes através do violino, instrumento que sempre o acompanhará. Adolescente, ingressou na Orquestra de Câmara da Paraíba e na Orquestra Sinfônica do Recife. Aos dezenove anos, foi convidado por Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial. Fruto do seu envolvimento com o universo da cultura popular brasileira, começou, a partir de 1976, a desenvolver um estilo próprio de criação em artes cênicas e música. A lista dos seus espetáculos é longa. Dentre eles, estão Na pancada do ganzá (1993), Madeira que cupim não rói (1997), Lunário perpétuo (2004) e Nove de Fevereiro (2006-2007), todos acompanhados de CD e/ou DVD. Apresentou-se em países como Portugal, Alemanha, Estados Unidos, Cuba, Rússia e França. É detentor de vários prêmios, entre os quais o TIM de Música, Shell de Teatro, Mambembe e APCA; recebeu a comenda do Mérito Cultural e o título de Cidadão Paulistano. Com a mulher, Rosane Almeida, idealizou e dirige, em São Paulo, o Instituto Brincante. Sua trajetória é contada no filme Brincante (2014).*

**ARIANO SUASSUNA** nasceu no ano de 1927, na então chamada cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa. Embora tenha sido de uma família de sertanejos paraibanos, nasceu num palácio. Há uma história engraçada sobre esse fato que ouvi dele diversas vezes. Contava que, certa feita, já homem feito, fora convidado a ir a um evento no Palácio da Redenção, em João Pessoa. Sem saber a natureza do evento, foi de traje esportivo, sem paletó, e o segurança não o quis deixar entrar. Querendo tirar uma brincadeira com o segurança, lhe disse: “Não, rapaz, me deixe entrar, que eu andei até nu aí no palácio, quanto mais que agora estou vestido...”. O segurança só autorizou a sua entrada quando lhe informaram que Ariano era filho do antigo presidente da Paraíba,<sup>1</sup> João Suassuna, razão pela qual ele nascera no palácio... Relembro esse fato porque ele revela o modo como Ariano procurava resolver as coisas pelo prisma da brincadeira e do humor.

Essa faceta humorística foi, talvez, a mais conhecida de Ariano. Mas esse senso de humor, muito presente em sua personalidade, acabava acobertando uma certa gravidade que ele carregava consigo. Encontrei, acho que no ABC de Ariano do escritor Bráulio Tavares, uma foto em que ele aparece ao lado dos cinco irmãos e da mãe, Rita de Cássia. O mais sério entre eles é Ariano. Ele dizia que quem fez seu espírito de humor desabrochar foi Zélia, a mulher com quem se casou em 1957 e com quem teve seis filhos. Segundo ele, até Zélia entrar em sua vida, era uma pessoa até carrancuda.

<sup>1</sup> O posto foi exercido por João Suassuna entre 1924 e 1928, época que os mandatários dos estados da federação eram chamados de presidentes, e não de governadores. [N.E.]

Um fato trágico marcou a vida de Ariano: quando ele tinha apenas três anos, seu pai foi brutalmente assassinado no Rio de Janeiro, por conta de uma vingança política. Atribuíam-lhe erroneamente ter tido alguma participação no assassinato de João Pessoa. Estávamos em 1930, e João Suassuna estava no meio do vendaval político que veio ganhar o nome de Revolução de 30. O episódio da morte de seu pai marcará indelevelmente a vida e obra de Ariano. João e Dona Ritinha, como eu ouvira ser chamada diversas vezes, tiveram nove filhos, quatro mulheres e cinco homens.

Em 1933, se sentindo politicamente perseguida e temendo que os filhos nutrissem algum desejo de vingança, Dona Ritinha se mudou para Taperoá, no sertão paraibano. Ariano tinha então seis anos, e foi em Taperoá que ele iniciou os estudos primários. Dois anos depois, Dona Ritinha mandou-o para a cidade de Recife e o matriculou numa escola de formação protestante, o Colégio Batista.

Já em Recife, no ano de 1945, Ariano publicou, no *Jornal do Comércio*, que ainda hoje existe, seu primeiro poema. No ano seguinte, com dezenove anos, ele entrou para a Faculdade de Direito e colocou de pé sua primeira produção cultural: idealizou o Congresso de Violeiros, que reuniu, no Teatro Santa Isabel, em Recife, os importantes e até hoje reverenciados poetas populares Pinto do Monteiro e os irmãos Batista – Dimas, Otacílio e Lourival, esse último mais conhecido como Louro. Esses poetas, entre outros, quase desconhecidos no Sudeste, são representantes de uma grande geração de cantadores nordestinos. O Teatro Santa Isabel, equivalente ao Teatro Municipal de São Paulo, era um local onde ninguém, antes de Ariano, tinha propiciado a apresentação de cantadores e violeiros.

No ano seguinte, escreveu sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Em 1950, com 23 anos de idade, se formou em direito, profissão na qual trabalharia por apenas dois ou três anos. Em 1955, escreveu *O auto da compadecida* e, um ano depois, iniciou a carreira de docente na Universidade Federal de Pernambuco, ensinando estética. Em 1958, começou a escrever aquela que seria sua obra

mais importante: o *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe Vai-e-Volta*. Ela seria publicada doze anos depois.

Em 1959, Ariano fundou, com Hermilo Borba Filho – um dos grandes romancistas e dramaturgos recifenses –, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Na ocasião, cursava filosofia na Universidade Católica de Pernambuco, onde se formaria no ano seguinte. Em 1967, foi convidado para tomar parte, como membro fundador, do Conselho Federal de Cultura. Entre outros conselheiros, se encontravam Rachel de Queiroz e Guimarães Rosa. Em 1969, assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

No ano seguinte, mais precisamente no dia 18 de outubro de 1970, criou a Orquestra Armorial de Câmara e lançou, a partir do concerto *Três séculos de música nordestina*, o Movimento Armorial. A premissa do Movimento Armorial era da criação de uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura. Um ano após – e aí trata-se de uma data mais importante para mim do que para ele –, me convidou para integrar o Quinteto Armorial.

Ariano me conheceu numa apresentação que fiz na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, quando tocara o *Concerto para violino em mi maior*, de Bach. Eu começara a estudar violino aos oito anos e estava naquele momento dando início à carreira de concertista. Ariano foi me ouvir tocar por recomendação do também músico Antonio José Madureira, que era o coordenador do Quinteto. Fui aprovado... A partir do momento em que entrei para o grupo, comecei a me interessar pelo mundo cultural popular, universo de onde provinham as referências sobre às quais se assentava o Movimento Armorial. Esse encontro foi fundamental para a minha vida. Marca meu encontro com o Brasil, acho que posso dizer desse modo.

Naquela ocasião, a minha rotina de estudos consistia em frequentar o cursinho pré-vestibular, estudar violino na Escola de Belas Artes (EBA) e francês na Aliança Francesa. Subitamente, esse cotidiano começou a se modificar. Um novo campo de interesses se

abria para mim. A partir do encontro com Ariano, a minha curiosidade intelectual começava a se ampliar. O mundo cultural popular entrava em minha rotina diária de estudos e práticas, sobretudo através dos ensaios do quinteto realizados na casa de Ariano. Nesses encontros Ariano muitas vezes recebia romancistas, poetas, artistas plásticos, cineastas. Para um jovem de minha idade acompanhar as conversas e os comentários dessa turma representava uma enorme fonte de aprendizado. Esses encontros-ensaios tiveram uma enorme importância na minha vida, portanto. Eram espécies de portais de um mundo novo e desconhecido que se revelava à minha frente.

Foi através desses encontros que comecei a frequentar um universo cultural tão próximo quanto distante de mim. Frevo, maracatu, caboclinho, manifestações cênicas populares me eram completamente desconhecidas. O próprio carnaval era algo estrangeiro para mim. Meu pai me levava para a Rua da Imperatriz, uma rua central da cidade onde a folia nessa época corria solta, fantasiado de Roy Rogers, um personagem dos seriados de *cowboys* americanos que passavam na televisão na época. Quando não, ia vestido de índio apache... Era dessa natureza o imaginário cultural frequentado pela classe média à qual pertencia e com a qual, como se vê, continua ainda no mesmo quadro de sintonia.

O Brasil, como sabemos, é, por um lado, caudatário de uma cultura de extração greco-romana-judaico-cristã. Em paralelo a essa linha de tempo cultural, todavia, desenvolveu-se uma outra, habitualmente denominada de folclórica, iletrada, oral, tradicional, rústica etc. Geralmente é tida como uma cultura menor o que dificulta o entendimento dela como uma outra linha de cultura que se plasma no país. Ela é constituída de um imaginário cultural fruto da fusão de cosmogonias, narrativas, representações lúdicas oriundas do mundo africano, indígena e lusopopular.

Esses dois universos estão em tangente, carecendo, no meu entender, de encontrar-se profundamente. Ariano defendia a valorização do universo cultural popular e sua integração no mundo

cultural brasileiro no seu todo. O seu interesse não era o de colocar a cultura popular no palco, mas o de recriá-la a partir do encontro com o mundo formal e técnico da cultura ocidental. Queria que os chamados mundos culturais erudito e popular se amalgamassem, por isso buscou a confraternização entre duas vertentes culturais diferentes, mas não antagônicas, e sim complementares.

Uma boa conceituação sobre o seu pensamento está na plaquete que publicou em 1974, *O Movimento Armorial*:

No dia 18 de outubro de 1970, realizaram-se, na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, um concerto e uma exposição de artes plásticas para cujo programa escrevi as seguintes palavras: “O movimento armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura”. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de armorial para denominá-lo. Acontece que, sendo armorial o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira. E tanto assim era que, continuando as palavras que acabo de citar, dizíamos naquele mesmo programa de 1970: “A unidade nacional brasileira vem do povo, e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão [espetáculo popular semelhante ao Bumba Meu Boi] até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Cabocolinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio”. (Suassuna, 1974)

Ariano deu novo significado à palavra armorial, contextualizando-a mais amplamente: os símbolos e signos do mundo popular passam a ser por ele considerados armoriais. Assim, por exemplo,

a capa de um folheto de literatura de cordel guardaria características armoriais.

O fato de eu ter deixado Recife logo depois de minha experiência com o Quinteto Armorial foi me dando, ao longo dos anos, uma visão mais ampla a respeito disso tudo.

A figura de Ariano Suassuna tem equivalências, a meu ver, com a de Mário de Andrade. Inclusive, o primeiro nome pensado para o nosso grupo foi Quinteto Mário de Andrade. Não sei por que não vingou... Ambos, além de excepcionais artistas, foram ativistas culturais. Outra coincidência entre ambos: nunca saíram do país e tinham uma enorme admiração pela cultura do povo brasileiro.

A imagem que nós temos de Ariano é, sobretudo, a do humorista, do contador de casos e histórias. As pessoas gostavam muito de ir às suas aulas-espetáculo por conta dessa sua característica. Ele era realmente uma pessoa muito bem-humorada, um excelente ator, na verdade. Durante os anos iniciais do Quinteto Armorial ele nos acompanhava em nossas apresentações e comentava as músicas contando aqui e acolá uma história, uma anedota. Era impressionante como acompanhávamos e ríamos dessas histórias e piadas como se as escutássemos por primeira vez. Essa sua característica, no meu entender, também ofuscou seu lado sério e grave. Tive a oportunidade de conhecer esse lado, que era forte e politicamente engajado.

Vou ler aqui “A favela e o arraial”, crônica que ele publicou na *Folha de S.Paulo* em 1999 e que reflete bastante sobre sua visão do país.

Um dia, eu estava lendo a excelente *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, quando encontrei uma distinção feita por Machado de Assis e que, a meu ver, é indispensável para se entender o processo histórico brasileiro. Machado critica atos do nosso mau governo e coisas da nossa má política. Mostra-se ácido em ambos os casos e depois explica: “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e

burlesco”. Se Machado de Assis fosse vivo, notaria que hoje o Brasil real continua a ser o do povo e a revelar-se bom, dotado dos melhores instintos; e o Brasil oficial (que é o país “do real e do mercado”) continua caricato e grotesco.

Euclides da Cunha, que parece ter feito distinção parecida com a machadiana, procurou assinalar aqueles dois países diferentes por meio de dois emblemas: via o Brasil oficial na rua do Ouvidor, centro da nossa cultura urbana, falsificada, de segunda mão e com pretensões a cosmopolita; e o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão.

Eu, influenciado por Euclides da Cunha, passei muito tempo dominado por visão semelhante. Até que, depois de alguns duros exames de consciência, descobri que, para ser fiel ao mestre, eu não deveria repeti-lo: tinha era que empunhar sua chama e tentar levá-la adiante. O Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois os arraiais do sertão tinham seus equivalentes urbanos nas favelas da cidade; e se o povo do Brasil real era aquele que habitava as favelas urbanas e os arraiais do campo, o Brasil oficial tinha seus símbolos mais expressivos nos bancos e no palácio do governo, onde reinam os presidentes e seus ministros.

No momento em que cheguei a tal evidência, comecei também a me perguntar de onde surgira o nome “favela”, aplicado aos lugares onde moram os pobres das nossas grandes cidades. Lembrei-me de que “favela” é uma planta típica das caatingas e carrascais do nosso sertão do Nordeste. Lembrei-me, também, de que, em Canudos, o grosso da artilharia que atirava sobre o arraial conselheirista ficava num certo “Morro da Favela”. Teria o nome surgido a partir daí? Teria sido posto pelos soldados cariocas (pobres e também participantes de um Brasil tão real quanto o de Antônio Conselheiro)? Teriam sido alguns deles que, ao voltar da guerra para suas casas, situadas num morro qualquer do Rio, tinham percebido a semelhança e começado a chamá-lo de “Morro da Favela”?

Durante muito tempo minha suspeita ficou sem confirmação. Mas recentemente, num “sebo” do Recife, comprei o livro “Antônio Conselheiro e Canudos”, de Ataliba Nogueira. E lá encontrei o que procurava. Falando sobre as atividades do arraial, diz o autor: “O grosso da população de Belo Monte trabalha na indústria da pele de cabra [...] Num dos morros do povoado vão buscar a casca da favela. Por extensão de sentido, aplica-se ao morro o nome dessa árvore ali abundante e cuja casca tem bom emprego na indústria do curtume. E, após a guerra de Canudos, no Rio de Janeiro, passaram a denominar favela a toda e qualquer casaria paupérrima situada no dorso dos morros”.

Em mim, a visão política é indissolavelmente ligada à religiosa e à literária; assim, para meu trabalho de escritor, foi importantíssimo descobrir, pela “favela”, a ligação entre os dois emblemas do Brasil verdadeiro: o emblema urbano e o rural; a “favela” da cidade e o “arraial” do sertão. (Suassuna, 1999)

Com a minha fala se encaminhando para o final, leio ainda uma sua crônica, escrita na década de 1980 e publicada pelo jornal *Diário de Pernambuco*.

Quando nós dizemos que a sociedade que se está organizado no Brasil é monstruosa, somos olhados com desprezo pelos chamados realistas. Alguns destes, depois de nos classificarem no grupo irrecuperável dos sonhadores, perguntam ironicamente: “E qual é a alternativa, então?” Entre a produção a todo custo através da hipertrofia do Estado, na sociedade totalitária, e a produção a todo custo através da corrupção do lucro do dinheiro, na sociedade capitalista, entre essas duas, você prefere a pobreza? Ou, para ser mais exato, prefiro um tipo de sociedade na qual a pobreza – que, aliás, existe na nossa, sendo apenas mal repartida entre ricos e miseráveis – fosse dividida com justiça, através de um comunismo pobre, que colocasse, em primeiro lugar, não mais o Estado

nem o dinheiro, mas o reino de Deus, sua justiça e sua liberdade com o homem como o centro de pequenas comunidades livres, do campo e da cidade. Bases, por sua vez, da única sociedade que, a meu ver, pode libertar o homem do pesadelo defronte, que atualmente o degrada e atormenta.

Na década de 40, um dos dados através dos quais procuravam nos envergonhar com o atraso do Brasil, era a grande quantidade de pessoas que, entre nós, vivia e trabalhava no campo. O atraso e a pobreza existiam realmente. Mas a solução que encontramos para isso, a meu ver, foi pior ainda. De fato, para os nossos realistas, o urbanismo e o industrialismo capitalista, selvagens e entreguistas como fossem, eram, por natureza, um estágio superior ao ruralismo, aqueles que representavam o bem e o progresso, e este, o mal e o obscurantismo. O ruralismo era, portanto, um estágio do qual só se poderia sair através do desenvolvimentismo industrial e capitalista, que inverteria a relação cidade-campo. Então, a partir do governo Juscelino [Kubitschek] e, principalmente, do movimento de 64, começou-se a se efetivar entre nós uma cada vez maior concentração de gente nas cidades, e uma também cada vez maior concentração de renda na mão da minoria extremamente privilegiada dos ricos. Não só os mais ricos, mas todos nós, privilegiados.

Por outro lado, no capitalismo, o desemprego é um fator indispensável para intimidar o proletariado e manter barata mão-de-obra. O resultado é esse que aí está: a multidão dos empregados e marginalizados das nossas cidades, ao ser encurralada pela miséria, está realmente se transformando, pelo desespero, em multidão de criminosos e marginais – e sem que a maioria disso se aperceba. Está também, através dos mais desajustados e violentos dos seus integrantes, desencadeando em nosso país uma verdadeira guerra civil, à qual, por ignorância ou fingimento, as autoridades procuram dar o nome, menos áspero, de violência urbana.

Quem lê nos jornais eu vê pela televisão os assaltos diários, os seqüestros, os assassinatos até de crianças – lembrou das balas

perdidas, não é? –, os incêndios de trens, de carros, de outros objetos simbólicos, da revolta e da miséria dos pobres, e dos privilégios dos ricos, a polícia, embalada em pé de guerra, ou já trocando tiroteios com os rebeldes de todos os tipos. Quem vê tudo isso sabe que eu não estou exagerando. E que, infelizmente, nós tínhamos razão: os desenvolvimentistas conseguiram transformar as cidades brasileiras em campos de batalha. Em torno dos castelos modernos – que são os luxuosos prédios de apartamentos nos quais habita a aristocracia sitiada – ronda a horda dos novos bárbaros, que são os marginais e criminosos – guarda avançada dos injustiçados. Descendo de seus redutos, situados nos morros e nos esgotos da cidade, lançam-se ao cerco, ao assalto, ao saque e à pilhagem eventual, enquanto não chega o momento do confronto apocalíptico geral. Confronto, que se continuarem as coisas com estão, desgraçadamente não pode mais tardar muito tempo.

Embora não compartilhe com Ariano de seu pensamento religioso, estou em total acordo com a sua visão político e social do país. O texto foi escrito há mais de trinta anos e mal sabia ele que o pior – e coloquemos pior nisso – ainda estava por vir.

#### REFERÊNCIAS

- SUASSUNA, A. *Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária, 1974.  
 \_\_\_\_\_. A favela e o arraial. *Folha de S.Paulo*, Caderno Opinião, 27 de abril de 1999.

---

# PALESTRA 5 CARLOS AUGUSTO CALIL

Carlos Augusto Calil →

10 DE OUTUBRO DE 2017

FUNDAÇÃO BIENAL  
DE SÃO PAULO

---

---

*Desde 1987, professor do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, Carlos Augusto Calil foi Thinker Visiting Professor na Universidade Columbia, em Nova York (2019). Na área da administração pública, foi diretor e presidente da Embrafilme (1979-1986), diretor da Cinemateca Brasileira (1987-1992), diretor do Centro Cultural São Paulo (2001-2005) e secretário municipal de Cultura de São Paulo (2005-2012). Realizador de documentários em filme e vídeo, foi curador da exposição permanente montada na casa em que viveu Mário de Andrade (em 2016). É autor de mais de 130 artigos, resenhas e ensaios e editor / organizador de mais de 30 publicações sobre cinema, iconografia, teatro, história e literatura, dedicados a autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Blaise Cendrars, Alexandre Eulálio, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Federico Fellini, Paulo Prado, Vinicius de Moraes, David E. Neves e Mário de Andrade. É curador da obra cinematográfica de Glauber Rocha, por designação do próprio cineasta, e da obra de Leon Hirszman, por solicitação de seus herdeiros. Foi nomeado oficial e comandante da Ordem das Letras e Artes, cavaleiro da Legião de Honra por deferência do governo francês.*

---

**CONFESSO NÃO** estar muito confortável na posição de falar em primeira pessoa. E, por mais que me tenha empenhado em minha trajetória pessoal, não estou certo de seu amplo interesse. Ela é fruto de circunstâncias, acidentes de percurso, e constituem-se num caso particular. Convencido de que experiências pessoais não se transmitem, vou falar de minha passagem por certas instituições e o que isso possa ter significado num contexto mais geral.

Embora tenha me formado para ser cineasta, minha trajetória foi, convenientemente, me desviando disso. Digo convenientemente porque poupou o público de mais um mau cineasta, e o governo, de grandes despesas financiando meus filmes. Com 24 anos, entrei na Secretaria Municipal de Cultura, na gestão de Sábato Magaldi, pela mão amiga de Alexandre Eulalio, que lá exercia a função de chefe de gabinete. Sábato era, além de um grande crítico de teatro, um homem de formação jurídica, procurador do Estado, perfeitamente equipado para enfrentar a administração pública brasileira.

Entretanto, mesmo sendo ele muito preparado para o posto, o momento era particularmente difícil. Estávamos no início do governo Geisel, no qual havia um embate surdo entre militares ilustrados e o pessoal da “tropa”. No governo do estado, o secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia era José Mindlin, um homem da elite que representava, ao mesmo tempo, a alta cultura e a Federação das Indústrias de São Paulo (Fiesp). Na prefeitura, o secretário era Sábato Magaldi. Uma combinação perfeita. A Secretaria Municipal, criada por Mário de Andrade em 1935, foi poste-

riormente rebaixada a um departamento da Secretaria de Educação. Quando Sábato a assumiu, ela tinha acabado de ser reabilitada e precisava, portanto, ser implantada.

Poucos meses depois de Sábato ter tomado posse, houve, em São Paulo, o assassinato de Vladimir Herzog,<sup>1</sup> que provocou comoção nacional. Herzog era diretor de jornalismo da TV Cultura, subordinada à secretaria comandada por Mindlin. O fato de Herzog e Mindlin serem judeus foi manipulado de maneira politicamente maliciosa e o constrangimento foi tão grande que acabou ensejando a saída de Mindlin. Essa demissão demarcou os limites da presença de intelectuais liberais no governo. Restou Sábato. Mas, nesse processo de estruturação da secretaria, não foram poucos os problemas com os quais ele foi confrontado.

O primeiro deles dizia respeito à construção da igreja do Pátio do Colégio. Os jesuítas, que ainda hoje detêm a posse ilegal da área, que pertence de fato à prefeitura, queriam erigir em concreto a igreja idealizada numa pintura por Wasth Rodrigues e que nada tinha de documental. Os técnicos do Patrimônio Histórico escavaram a área e localizaram traços de antigas sepulturas e pisos. Propuseram no local um jardim arqueológico. A reação foi violentíssima e acabou prevalecendo a contrafação que hoje domina a paisagem do primeiro sítio histórico da cidade.

A Biblioteca Mário de Andrade, cujo edifício, inaugurado em 1942, já tinha sua capacidade de armazenamento de livros esgotada, era um problema sem solução desde 1957. Improvisou-se então um depósito – a palavra não é escolhida por acaso – de livros em um prédio em Santo Amaro. A coleção de revistas e de periódicos foi desviada para esse depósito, onde o pó ia se acumulando. Essa solução improvisada era consequência da decisão do prefeito Prestes Maia de não construir a segunda torre da biblioteca conforme o projeto original de Jacques Pilon. Um dos desafios de Sábato Magaldi era construí-la.

Já que não era possível fazê-la junto ao prédio da Biblioteca, ele pensou em criar uma extensão da Biblioteca Mario de Andrade numa

<sup>1</sup> O jornalista Vladimir Herzog foi preso e morto pela ditadura militar, dentro do prédio do DOI-Codi, em outubro de 1975. [N.E.]

faixa de terreno que ficava entre a Estação Vergueiro e a Central Operacional do Metrô. Esse terreno pertencia à Empresa Municipal de Urbanização (Emurb) e, por ser íngreme e não ter valor de revenda, foi oferecido à Secretaria de Cultura para que nele implantasse algum equipamento. Em plena construção, esse projeto foi transformado no Centro Cultural São Paulo (CCSP), com todas as sequelas da alteração de programa. O sucessor de Sábato, ninguém menos que o maior amigo dele, o poeta Mario Chamie, encantado com o projeto do Centro Pompidou (Beaubourg), recém-inaugurado em Paris, decidiu tentar reproduzi-lo naquele espaço que já estava em obras. Não por acaso, a biblioteca acabou por tornar-se o coração do Centro Cultural São Paulo. E a Biblioteca Mario de Andrade ficou sem sua segunda torre e ainda viu seu acervo dividido, trauma de que não se recuperou até hoje.

Outra questão complicada que Sábato Magaldi enfrentou foi o Teatro Municipal. Lidar com músicos não é trivial. O maestro Eleazar de Carvalho dominava a cena em São Paulo dirigindo as orquestras municipal e estadual. Traficava influência como muitos maestros ainda fazem. Sábato o demitiu, enfrentando pressão do então ministro da Justiça, conterrâneo do maestro.

Já naquela época se cogitava criar uma fundação para que o Teatro tivesse autonomia. Não foi possível. Com a mudança da sede do II Exército, da Rua Conselheiro Crispiniano para os bunkers do Ibirapuera, o edifício ficou desocupado e Sábato tentou aproveitá-lo como anexo

<sup>2</sup> A Cinemateca Brasileira foi fundada no decênio de 1950 como extensão natural do Clube de Cinema de São Paulo e da Filмотeca do Museu de Arte Moderna. De seu Conselho participavam colegas ilustres da geração de Paulo Emílio: Antonio Candido, Francisco Luís de Almeida Sales, B. J. Duarte, Cícero Cristiano de Sousa etc. Tendo Paulo Emílio Salles Gomes como conservador-chefe, no modelo da Cinemateca Francesa, a equipe de profissionais contava com Rudá de Andrade, Caio Scheiby, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro, Maurice Capovilla. A Cinemateca atuou intensamente junto aos cineclubes e a crítica especializada. Seu modelo institucional esgotara-se em 1964, por falta de recursos financeiros.

<sup>3</sup> Ver palestra de Ismail Xavier. [N. E.]

do Municipal. Mas o II Exército fechou questão: a casa tinha de ser derrubada. Assim como a batalha da Biblioteca Mário de Andrade, a batalha do Teatro Municipal também foi perdida. A descontinuidade administrativa e política é infelizmente a regra, e não exceção.

Nessa história toda, como oficial de gabinete eu era uma espécie de “pau para toda obra”. Como o cinema fosse muito caro, mesmo um curta-metragem, comparativamente com os custos de uma montagem teatral, o secretário preferia fomentar o teatro. O cinema entrou na Secretaria pelas mãos de Paulo Emílio Salles Gomes, que na época tentava reconstituir a Cinemateca Brasileira<sup>2</sup> e contou com o apoio tanto de Sábato quanto de Mindlin no seu intento. Paulo Emílio tinha decidido deixar a Cinemateca nas mãos da minha geração, composta por seus alunos e discípulos, mas os dois secretários condicionaram a ajuda à presença dele à frente da instituição. Mesmo contrariado, Paulo Emílio, teve de “reassumir” a Cinemateca e conduzir o processo da reativação.<sup>3</sup>

Como funcionário da Secretaria Municipal de Cultura, fui liberado para ajudar nessa operação. Reativar, no caso, significava retomar do ponto em que foi abandonada. Sendo uma fundação privada, a sua documentação precisava ser atualizada junto à Curadoria das Fundações, os balanços do período tinham de ser feitos e o eixo da instituição precisava de ajuste. Na época, a Cinemateca estava exclusivamente voltada à difusão de filmes clássicos e à agitação política pelo cinema e era necessário criar condições de preservação do acervo, porque os filmes estavam se deteriorando. Tivemos de criar um Laboratório de Restauro de filmes e buscar uma sede para a instituição que tinha sido despejada da Rua Sete de Abril, depois do incêndio de 1957. Foi esse, enfim, o meu primeiro trabalho institucional: auxiliar Paulo Emílio na reconstrução da Cinemateca Brasileira, o que de certa maneira definiu minha vida profissional. Retrospectivamente, me vejo hoje como um administrador voltado à reconstrução e concepção de instituições públicas.

Da Secretaria Municipal de Cultura fui para a direção cultural da Empresa Brasileira de Filmes SA (Embrafilme), uma empresa do gover-

no militar, de intervenção no mercado cinematográfico. Para entendermos a existência da Embrafilme, temos de pensar o governo militar e, sobretudo, o do general Geisel, como um governo nacionalista, que tinha como base econômica a substituição de importações. E a luta do cinema brasileiro era pela ocupação do mercado interno, historicamente dominado pelo filme americano. Havia, portanto, um objetivo comum entre os cineastas nacionalistas de esquerda e o governo nacionalista de direita: a conquista do mercado interno e a diminuição da evasão de divisas.

A Embrafilme tinha muito poder e apresentava uma configuração particular. Nenhum governo do mundo capitalista, que eu saiba, tinha criado até então uma distribuidora estatal de filmes. O que os governos fazem, habitualmente, é fomentar a produção nacional, deixando que os filmes disputem o mercado. Essa concorrência é, no entanto, desigual e a Embrafilme atuava para compensar a fragilidade do produtor brasileiro no confronto com as grandes companhias americanas.

Passei lá sete longos anos nos quais aprendi tudo sobre política. As pessoas de cinema são, em todos os níveis, muito versadas em política. Em termos de cultura, os mais poderosos lobistas que conheço no Brasil estão sempre em posições de comando administrativo. Não por acaso, são secretários, como eu fui.

Sobre essa experiência, a primeira coisa a notar é que há uma diferença entre estar no governo e ser do governo. Esse conflito é irre-

4 José Aparecido de Oliveira, político mineiro da UDN-Bossa Nova, foi secretário de Cultura do estado de Minas Gerais, no governo de Tancredo Neves. Tratou-se de uma aliança de conveniência, pois aproximava adversários tradicionais, oriundos da UDN e do PSD. Eleito presidente, Tancredo resolveu criar o Ministério da Cultura por pressão de José Aparecido. A morte de Tancredo elevou Sarney à presidência e José Aparecido, seu velho companheiro na UDN, ganhou proeminência política. Deixou o Ministério da Cultura e foi nomeado governador do Distrito Federal.

5 O economista Celso Furtado foi ministro da cultura do governo José Sarney de 1986 a 1988. Durante sua gestão, por ordem do presidente, defendeu a Lei Sarney e a censura ao filme *Je vous salue Marie*, de Godard. Fernando Collor de Mello, um mês após assumir o cargo, em janeiro de 1990, promoveu, por meio da Lei n.8.029, a dissolução ou privatização de oito entidades da administração pública federal. Entre elas, estava a Embrafilme.

6 Aloísio Magalhães, já designer consagrado, criou no governo Geisel o Centro Nacional de →

duível. Na Embrafilme, os limites ficaram claros quando, depois de apoiar o filme *Pra Frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, que retratava a tortura, Celso Amorim foi defenestrado do cargo de diretor-geral da empresa. Deixei a Embrafilme após sofrer três traumas consecutivos.

O primeiro deles foi a criação do Ministério da Cultura. Naquele momento, todas as instituições culturais do governo, que tinham uma política autônoma e relativamente bem-sucedida, inclusive do ponto de vista ideológico, foram abandonadas no Rio de Janeiro e se criou, em Brasília, uma administração “neutra”, formada por gente que não tinha qualquer compromisso com cultura. O primeiro ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira, criou o cargo para si mesmo, mas logo abandonou o ministério inexpressivo para alçar voos maiores na política.<sup>4</sup>

O segundo trauma foi a criação da Lei Sarney, que é outra barbáridade que ainda precisa ser analisada: ao transferir recursos públicos para as empresas, sem nenhum critério, a lei levava à substituição do poder público pelo privado. E o terceiro trauma foi enfrentar o ministro da cultura Celso Furtado, que tinha preconceito contra o cinema brasileiro e considerava a Embrafilme ilegítima pelo fato de ela ter sido criada na ditadura militar. Ele não conseguiu acabar com a Embrafilme, mas conseguiu quebrar a espinha dorsal da empresa que, logo depois, no governo Collor de Mello, foi extinta.<sup>5</sup>

A experiência da Embrafilme foi politicamente muito complexa. Por seu intermédio, o cinema brasileiro chegou a ocupar 35% do mercado interno, marca nunca mais alcançada, o que contrariou profundamente os interesses americanos e gerou ameaças de boicote econômico.

Meses depois de me demitir da Embrafilme, voltei para a Cinemateca Brasileira como diretor, eleito pelo Conselho, apesar da oposição de Celso Furtado. E a Cinemateca tinha, graças à equipe do secretário de Cultura do MEC Aloísio Magalhães,<sup>6</sup> deixado de ser uma fundação privada inviável e se tornado um órgão do governo

federal, preservada sua autonomia. O problema da Cinemateca, naquele momento, é que ela era um órgão muito voltado para si mesmo, como se tivesse uma vocação monacal. Minha atribuição foi criar mecanismos de tirar a Cinemateca do isolamento e aproximá-la da cidade.

Para isso, com patrocínio do Banco Nacional, foi criada uma sala de cinema, que funcionava onde é hoje o CineSala, na Rua Fradique Coutinho, em Pinheiros, com uma programação permanente e que realizou mostras significativas: retrospectivas da chanchada, do cineasta japonês Yasujiro Ozu, que fez um sucesso enorme, de Fritz Lang, Max Ophuls, Tarkovsky, Mizoguchi, Dreyer etc., e o lançamento de filmes como *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman, e *Os vivos e os mortos* (1987), de John Houston, entre outros.

Nesse momento, sobreveio outra situação muito difícil, com a extinção das instituições culturais pelo presidente Collor de Mello. A Cinemateca se salvou por milagre, pois estava vinculada ao Patrimônio Histórico, que não foi como outros órgãos extinto, apenas remodelado. Mas como o secretário nacional de cultura Ipojuca Pontes era cineasta e carregado de ressentimento oriundo da Embrafilme, ele queria, de qualquer maneira, acabar com a Cinemateca. Ele me dizia: “Vocês deviam ficar lá com a Marilena Chauí”. Marilena Chauí era secretária de Cultura da prefeitura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, e de fato apoiava muito a Cinemateca.

Passamos dois anos resistindo a esse secretário para que não tirasse a Cinemateca Bra-

Referência Cultural (CNRC), instituição privada financiada com recursos públicos oriundos do Ministério da Indústria e do Comércio. Esse modelo original deu-lhe prestígio para ser nomeado presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no governo João Figueiredo e, em seguida, secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

sileira do governo federal. Conseguimos, mas a um custo político enorme. Depois veio Sérgio Paulo Rouanet e essa questão deixou de preocupar, apesar do preconceito de Brasília a tudo o que venha de São Paulo, que dura até hoje. No final dessa minha segunda passagem pela Cinemateca, consegui encontrar uma sede para ela na cidade. Graças a relações pessoais – porque, infelizmente, tudo no Brasil se resolve nas relações pessoais –, o prefeito Jânio Quadros, com uma única conversa e numa canetada, concedeu o terreno do antigo matadouro municipal à Cinemateca Brasileira, onde ela erigiu a sua imponente sede.

Esgotado por sucessivas batalhas difíceis, fiquei dez anos fora da administração pública. Dediquei-me nesse período exclusivamente à Universidade e me ocupei da criação do Curso Superior do Audiovisual, que reuniu os cursos de Televisão e Cinema, que davam as costas um ao outro no mesmo departamento. Aproveitando-me da nova situação criada pelas plataformas digitais, a chamada convergência das mídias, e da disposição da USP em renovar o currículo dos cursos de graduação, propusemos uma nova matriz curricular, que se tornou referência dos cursos que desde então se criaram no país.

Em 2001, fui seduzido por Marco Aurélio Garcia, secretário de Cultura da prefeitura de São Paulo na gestão de Marta Suplicy, para voltar ao serviço público, como diretor do Centro Cultural São Paulo, que eu mal conhecia. Ao chegar, tomei um susto enorme: descobri uma instituição abandonada pelo governo, mas com grande vivacidade e agitação. O Centro Cultural tinha o maior patrimônio que uma instituição pode ter: fora apropriado pelo seu público, formado por adolescentes que fizeram dali um ponto de encontro.

O espaço estava tão deteriorado que, dos 52 banheiros existentes, só dois funcionavam. A biblioteca, que é disputada no final de semana, não recebia um livro novo havia oito anos – não houve uma única compra de livro nas gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta. A arquitetura vazada estava tomada por nichos e tapumes – e cada divisão

administrativa tinha um contínuo, um café, um xerox, um protocolo. Era uma coisa de maluco. Entendi que precisava liberar o espaço para o usuário e devolver o edifício à sua generosa configuração original.

Toda a administração do Centro Cultural foi reunida numa área de pouca circulação, o que acarretou uma racionalização que pôs fim aos territórios e protocolos internos. Houve um certo choque. Quando enfrento resistências às mudanças, lembro de Espinosa, que dizia: “Toda pedra aspira a continuar pedra”. Na administração pública todos estão sempre tentando defender o conquistado. Aprendi no Centro Cultural São Paulo que o espaço amigável e livre de controle é o que importa em um lugar de formação. Aquele é, justamente, o lugar onde o jovem se sente livre, onde ele não está sujeito ao olhar nem do professor e nem da família. O Centro Cultural é, antes de mais nada, um ponto de encontro que deve ser entendido como uma extensão da estação Vergueiro do Metrô. Por esse motivo, decidimos então completar o projeto original, construindo a rampa de acesso da estação ao Centro Cultural.

Outra marca importante do Centro Cultural é o quadro de funcionários. A dedicação deles era comovente. A ideia de que todo funcionário público é um preguiçoso que fica só esperando a hora de se aposentar é uma falácia. Na cultura, as pessoas trabalham por devoção – inclusive, porque os salários do serviço público são muito baixos. O diretor do Centro Cultural São Paulo deve ganhar, hoje, algo em torno de R\$ 4,5 mil por mês. E o Centro Cultural São Paulo é uma mini-secretaria de cultura. Quando fui diretor, em 2001, o CCSF tinha mais funcionários – cerca de trezentos – e mais atividades do que a Secretaria de Cultura de Campinas.

No fim da administração de Marta Suplicy, entreguei a carta de demissão ao secretário Emanuel Araújo, nomeado pelo prefeito eleito José Serra. Enquanto esperava a chegada do meu sucessor que tardava, me despedi dos funcionários com quem estabelecera laços de solidariedade e, de repente, eclode a crise política provocada pelo próprio Emanuel. Ele se opunha com razão ao projeto de uma torre,

ao lado do Masp, que seria patrocinada pela Vivo e que teria, na parte superior, um mirante, de onde se poderia “avistar o mar”; além de um letreiro rotativo e luminoso com a marca da empresa. Ao perceber que, no governo, havia forte tendência a se aprovar o projeto, Emanuel resolveu tornar pública a crise. Mandou carta a um jornal denunciando a manobra e demitindo-se publicamente do cargo.

Numa sexta-feira à noite, em casa, recebo um telefonema: “Aqui é o Serra”. Pensei que fosse trote, porque eu mal o conhecia. Ele explicou que havia tentado sustar a publicação da carta de Emanuel, mas que se ela saísse nos jornais naquele fim de semana a demissão se tornaria irreversível. Nesse caso, me perguntou se eu aceitaria ser secretário de Cultura, mas a resposta tinha de ser dada até domingo à noite pois a posse se daria na segunda-feira. Passei o final de semana refletindo sobre a oportunidade que se abria inesperadamente, avaliando a experiência adquirida na gestão de Sábato Magaldi e, mais recentemente, na direção do CCSF. Conhecia bem a prefeitura, embora não tivesse familiaridade com a equipe do prefeito Serra, em quem sequer tinha votado. Havia um alto risco político. Pensei na minha história: eu já havia acumulado derrotas na gestão pública e aprendido a pedir demissão. Resolvi então aceitar, mas sob duas condições: não queria interferência política nas nomeações da Secretaria; eu assumia pessoalmente a responsabilidade pelo resultado do trabalho. E, como Emanuel Araújo, não concordava com a autorização para a torre da Vivo na Avenida Paulista, cujo gabarito descaracterizaria o prédio que Lina Bardi havia concebido para abrigar o Masp.

O termo de posse foi assinado no gabinete do prefeito, sem a presença de nenhum convidado ou da imprensa; foi uma cerimônia secreta. Ao sair do prédio da prefeitura deparei com um batalhão de repórteres que queriam saber de meus planos. Expliquei que de nada adiantava ter planos, pois não conhecia ainda a real situação da Secretaria. Diante da insistência por uma declaração consegui provocar risos confessando que só sabia que naquele dia começava o meu inferno astral. O que aliás era verdade.

Consegui montar uma equipe arregimentando funcionários da prefeitura e ex-alunos da USP, fiéis a um projeto de revalorização do papel da cultura na cidade. O que quero dizer com isso? A cultura de São Paulo já era muito bem atendida pelo Sesc e pelos equipamentos da Secretaria de Cultura do Estado. Então, que papel cabia à Secretaria Municipal de Cultura? Um papel de complementariedade. Não se tratava de, como se costuma fazer, duplicar atividades para concorrerem entre si.

E o que que nem o estado nem o Sesc faziam? Formação musical, incluindo a lírica. O que eles não tinham? Bibliotecas. Os nossos principais eixos deveriam ser então: leitura, bibliotecas, Teatro Municipal e formação cultural na periferia – também desatendida. E, é claro, a valorização dos equipamentos da própria Secretaria, há muito abandonados.

Em 2005, a situação da Secretaria Municipal de Cultura era bem precária. Havia uma dívida de R\$ 20 milhões, herdada da gestão Marta Suplicy que havia cancelado empenhos para livrar-se da lei de Responsabilidade Fiscal. A administração Serra decidiu quitá-las em parcelas, até 2012, para liberar o caixa da prefeitura. Mas como eu podia fazer isso? Tendo dirigido o Centro Cultural São Paulo nos quatro anos anteriores algumas das despesas que não tinham sido pagas tinham sido por mim autorizadas. Minha decisão foi de sacrificar o orçamento do ano da Secretaria para saldar as dívidas. Com isso, nada de novo foi feito em 2005.

7 A Lei n.10.923, de 30 de dezembro de 1990, proposta pelo vereador Marcos Mendonça no auge da crise da cultura no governo Collor, criava um mecanismo automático de subvenção a iniciativas privadas, sem controles apurados.

Foi uma decisão difícil, que apaziguou um pouco o meio cultural. Mas os problemas estavam longe de parar por aí. E há um episódio que vale a pena detalhar.

No último ano da gestão da Marta Suplicy, dos R\$ 170 milhões de orçamento da Secretaria de Cultura, R\$ 22 milhões tinham sido gastos com projetos da famigerada Lei Mendonça,<sup>7</sup> de incentivos fiscais municipais. Entre esses projetos, havia, é claro, alguns legítimos, mas predominava a liberalidade com os recursos públicos, como é habitual nesses casos. Por precaução, eu tinha resolvido não enfrentar aquele problema no primeiro ano da gestão para evitar reações políticas.

Certo dia, a responsável pela área me traz um processo no qual eu tinha que liberar R\$ 1 milhão para o Bar Baretto, do Hotel Fasano. Tratava-se de um festival de jazz do mais alto nível e o processo já tinha percorrido todo o procedimento legal. A mim cabia apenas autorizar o pagamento. Perguntei se haveria alguma contrapartida, se eles fariam, por exemplo, algum show público. A funcionária disse que ia se informar. Voltou com a seguinte resposta: “Eles topam reduzir o couvert artístico de R\$ 250 para R\$ 180”.

Escandalizado, procurei informar-me junto ao jurídico da Secretaria se eu era obrigado a autorizar o pagamento. Quando me disseram que eu era pessoalmente responsável pelas despesas, mesmo que elas fossem legais, pedi uma audiência urgente com o prefeito, que me recebeu às dez da noite. Expliquei que não podíamos continuar operando aquela lei absurda, que não zelava pelos recursos públicos nem pela atividade cultural relevante. Por que deveria a prefeitura pagar por um show num ambiente privado, que atendia a pessoas de alto poder aquisitivo? Ele concordou e me autorizou a criar algumas barreiras, visando proteger o orçamento da Secretaria.

A chamada Lei Mendonça era irresponsavelmente liberal. Os projetos culturais que se candidatavam a receber recursos incentivados do Imposto Sobre Serviços (ISS) e do Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) eram analisados por uma comis-

são externa à prefeitura que podia opinar apenas quanto ao seu orçamento. A comissão estava impedida de avaliar o mérito desses projetos. Graças à criatividade da Assessoria Jurídica da Secretaria, criamos, por decreto,<sup>8</sup> uma outra comissão especialmente para analisar o mérito cultural dos projetos, o seu interesse público, a imprescindibilidade do recurso público para a sua realização e o seu justo valor.

Para evitar excessos que eram praticados, como livro de poesia a um custo de R\$ 250 mil, foi preciso estabelecer parâmetros de aporte. Após uma pesquisa entre os produtores, fixamos valores limites para cada tipo de projeto: livro, montagem teatral, show musical, exposição, filme de longa-metragem, filme de curta-metragem etc. Com isso, teve fim a indústria da intermediação e os custos passaram a ser reais. A nova diretriz reafirmava o espírito de parceria, a bem dizer mérito da lei, que exigia contrapartida de 70% sobre a totalidade dos custos dos projetos. Após esses ajustes, o investimento anual da Secretaria Municipal de Cultura em projetos incentivados caiu de cerca de R\$ 22 milhões em 2004 para R\$ 4,5 milhões em 2012 e os projetos relevantes não deixaram de ser apoiados.

Além da dívida herdada e dos excessos da Lei Mendonça, nesse primeiro ano foi necessário superar o contingenciamento das verbas do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) e o corte financeiro do Fomento ao Teatro, dois programas de forte componente político, criados na gestão do PT. E para onde se olhava,

8 O Decreto Municipal n.46.595, de 4 de novembro de 2005, disciplinou a solicitação e a concessão de incentivos fiscais para projetos culturais na cidade de São Paulo. Representou um avanço enorme na relação do poder público com o setor privado, em nome do interesse público.

tudo estava por fazer: para ficar num só exemplo, na Biblioteca Mário de Andrade o forro despencava e havia áreas interditadas à circulação.

Para piorar o quadro, eu era criticado pelo pessoal do PT por ter aceitado trabalhar no governo Serra e era tratado no governo do PSDB como um petista infiltrado. Um grande intelectual amigo, amante da dialética, disse-me que se eu era criticado pelos dois lados devia estar certo. As pressões da Câmara e da própria Prefeitura eram permanentes. Havia sempre um olhar de desconfiança em relação ao que era proposto pela Secretaria. Isso durou até novembro.

Em novembro, o prefeito Serra, que ouvia propostas para a área da cultura de diversas fontes, me convocou para dizer que a cidade precisava de um festival de cultura que durasse 24 horas.

Nem eu nem minha equipe tínhamos qualquer experiência nesse sentido, mas o prefeito decidiu pela realização de um projeto que acabou por se chamar Virada Cultural, cuja primeira edição aconteceu em novembro de 2005. Apesar das pressões por grandes nomes, de assegurada atratividade popular, mantivemos a opção por muitos artistas de todos os gêneros, sem grandes estrelas. Todas as tendências deviam estar representadas e a programação se concentraria no centro da cidade.

A primeira Virada Cultural teve muitos erros. O primeiro deles: começou no sábado, às duas da tarde, no Parque do Ipiranga, com um concerto de música erudita. Ninguém apareceu. O prefeito saiu de lá tão irritado que me deu a impressão de que eu seria demitido na segunda-feira. Mas, às seis horas aconteceu um fenômeno extraordinário: as pessoas foram afluindo para o centro histórico e, de repente, a cidade estava tomada por uma multidão composta de idades distintas, diferentes classes sociais, um verdadeiro encontro da população com a sua cidade.

Descobrimos naquele dia que havia uma demanda espontânea pela ocupação física e simbólica do centro da cidade. Isso foi uma inflexão na nossa gestão: passamos a investir no centro da cidade, em equipamentos como a Biblioteca Mário de Andrade, o Teatro

Municipal, o Solar da Marquesa de Santos, a Casa Número 1, o Arquivo Histórico, a Chácara Lane. Essas reformas caras, impossíveis no magro orçamento da Secretaria, só foram executadas graças a um empréstimo contratado na gestão da Marta Suplicy, de US\$ 100 milhões, com o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID).

A lição da Virada Cultural, que permanece válida até hoje, é que tanto a periferia quanto o centro demandavam por cultura de rua e espaço de convívio e, portanto, por urbanização e ocupação dos espaços públicos. A carência de cultura na cidade de São Paulo é por sociabilidade, o que já estava de certa forma apontado na apropriação do Centro Cultural São Paulo pelos seus frequentadores. Isso foi confirmado nos desdobramentos da Virada Cultural em inúmeras outras viradas, com a liberação da Avenida Paulista nos domingos e com o Carnaval, que seguem na mesma linha.

São Paulo tem uma deficiência urbanística grave. As pessoas não têm onde se encontrar – na periferia, então, isso é deprimente. Foi isso que nos deu a ideia de criar centros culturais fora do Centro, na Penha, no Jabaquara e o Centro de Formação Cultural de Cidade Tiradentes, cuja proposta inovadora decorreu de um programa de formação profissional para a área cultural, financiado pela Comunidade Europeia. Além disso, a administração Serra aproveitou uma obra abandonada desde a gestão do Jânio Quadros, e nele criou o Centro Cultural da Juventude, em Vila Nova Cachoeirinha, que se tornou imediatamente um sucesso, porque foi ao encontro das demandas dos jovens sem o paternalismo de Estado, reproduzindo a experiência bem-sucedida do Centro Cultural São Paulo.

Na nossa gestão, enfrentamos finalmente os principais problemas acumulados durante anos. A renovação da Biblioteca Mário de Andrade era inadiável. Abrir um pano de vidro na fachada para torná-la visível ao público foi a solução encontrada pelos arquitetos responsáveis. E promover o retorno da Biblioteca Circulante ao prédio principal foi decisivo para trazer de volta o público que a havia abandonado.

A segunda torre para abrigar o acervo de periódicos tinha sido parcialmente equacionada na gestão do diretor José Castilho Marques Neto, com o aproveitamento de um prédio na Rua Dr. Bráulio Gomes, na lateral da Biblioteca. Em nossa gestão, houve uma permuta com o governo do Estado e a antiga sede do Instituto de Pagamentos Especiais de São Paulo (Ipesp) foi reformada e adaptada para receber a Hemeroteca, liberando vários andares da Biblioteca de Santo Amaro.

As bibliotecas de bairro mereceram uma atenção especial durante nossa gestão. Elas estavam abandonadas pela prefeitura desde que perderam sua função original. Quando foram construídas, funcionavam como complemento da escola pública: era o lugar do estudo, da pesquisa dos jovens estudantes. Com o investimento obrigatório na educação, foram sendo criadas as bibliotecas de escola e, com isso, os estudantes deixaram de frequentar as bibliotecas públicas. Era preciso repensá-las. Uma das soluções foi criar Bibliotecas Temáticas, de poesia, ciências, música popular, meio ambiente, literatura policial, contos de fadas, cultura popular etc. para atrair público especializado.

Essa iniciativa foi acompanhada de um esforço para redesenhar o espaço das próprias bibliotecas, abrindo-as para um parque, integrando-as a um jardim, por exemplo, e sempre comprando livros e renovando acervos. O projeto da Biblioteca Circulante que Mário de Andrade implantara no Departamento de Cultura no decênio de 1930 foi retomado e expandido para atender bairros que são verdadeiras cidades, de tão grandes, mas que não têm biblioteca alguma. Equipamos doze ônibus com muitos bons livros e eles passaram a percorrer 72 pontos da periferia de São Paulo. Atendiam a 350 mil usuários por ano.

Uma questão complexa e jamais enfrentada na prefeitura era a situação anômala dos artistas do Teatro Municipal. Desde a década de 1970, os músicos e os coralistas autônomos eram contratados de três em três meses, numa informalidade espantosa. Como resolver isso? Em decorrência da Constituição de 1988, não é possível con-

tratar nenhum colaborador do serviço público mediante contrato de carteira assinada; todo mundo tem de ser funcionário público. Mas qual o sentido de músicos e bailarinos serem funcionários públicos? Era preciso encontrar um mecanismo para torná-los CLT.

A prefeitura criou finalmente a Fundação Teatro Municipal, uma fundação pública autorizada a contratar uma Organização Social (OS) que, além da regularizar as contratações e resolver questões de aposentadoria, reconhecendo as gratificações dos músicos como salário, configurou o Teatro Municipal como um centro de formação de arte performática e musical. Porque o Municipal tem uma configuração institucional única no mundo, com duas orquestras: Orquestra Sinfônica Municipal e Orquestra Experimental de Repertório; dois corais: Coral Lírico e o Coral Paulistano; e duas escolas, uma de música e outra de dança, além de um Quarteto de Cordas e de uma companhia de dança contemporânea, o Balé da Cidade.

Pensando num centro de arte performática, onde os alunos da Escola de Dança pudessem se encontrar com os alunos da Escola de Música, e os alunos, com os profissionais das orquestras, dos corais e do Balé da Cidade, construímos a Praça das Artes, que é uma extensão do Teatro. A Praça das Artes foi construída no espaço que abrigou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, inaugurado no início do século xx. Nesse Conservatório, Mário de Andrade dava aulas de História da Música e foi ali que

9 O artigo “O meu poeta futurista” foi publicado no *Jornal do Commercio*, em 27 de maio de 1921. [N.E.]

Oswald de Andrade o conheceu; depois de ouvi-lo proferir um discurso, escreveu o artigo “O meu poeta futurista”<sup>9</sup>, ponto de partida do movimento modernista de 1922.

Por fim, mas não menos importante, a questão do Patrimônio Histórico. Sob a regulamentação da Secretaria de Cultura estão os interesses imobiliários afetados pelo tombamento e suas consequências. O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) é um órgão colegiado, cujas determinações podem contrariar poderosos interesses imobiliários. Foi o que aconteceu em nossa gestão. Ao regulamentar o entorno do Parque da Independência e do Parque da Aclimação, nossa gestão impediu inúmeros empreendimentos imobiliários, cujo gabarito desfiguraria a paisagem. As construtoras e as empreiteiras reagiram de pronto, mobilizando os vereadores aliados na Câmara Municipal. Todos os partidos se uniram para derrubar a decisão e graças ao apoio do prefeito Kassab eu não fui demitido e a decisão, revista.

Em tantos anos de serviço público, constatei que gestão também é cultura. Nossa tendência, como intelectuais ou artistas, é desprezar esse aspecto da administração e por isso é que nossas instituições culturais são muito mal geridas. Ou são geridas por gente capaz, mas estranha aos valores culturais e artísticos. Estamos todos conscientes de que é preciso formar profissionais para a gestão cultural.

A gestão cultural não tem a ver só com a política; tem a ver com definição de recursos e prioridades. Na nossa gestão, 28% do orçamento eram gastos com pessoal e 16%, com custeio, quer dizer, com a manutenção de todos os equipamentos. Ou seja, 44% do orçamento eram absorvidos por pessoal e custeio. Dos 56% restantes, 30% iam para a atividades-fim – programação e fomento – e sobravam 26% para investimento. O que fez toda a diferença. O problema da administração pública no Brasil é que não sobram recursos para investimentos. E tem ainda a questão da execução orçamentária: é preciso conseguir gastar aquele orçamento no ano. Por todas essas dificuldades, temos equipamentos, como o Museu Nacional, caindo

aos pedaços. Nossos equipamentos são inaugurados e abandonados pelas próximas gestões.

Nossa enorme fragilidade institucional e política advém do fato de que trabalhamos com a cultura *stricto sensu* e não *lato sensu*. Essa experiência não existe em nenhum lugar do mundo. A França, que é a matriz da nossa política de cultura, possui o Ministério da Cultura e das Comunicações; a Inglaterra, que é completamente diferente, tem um Departamento da Cultura, das Comunicações, do Turismo e do Esporte. Quando Mário de Andrade criou o Departamento de Cultura e Recreação não se tratava de cultura *stricto sensu*, mas *lato sensu*: cultura, assistência social, esportes, lazer, turismo, estatística e planejamento e meio ambiente. Isso pode ser uma coisa datada, mas a ideia de que a cultura sozinha não vai a lugar nenhum me parece válida. Ela tem de ser transversal e dialogar com várias instâncias da vida social.

Nossos órgãos de cultura são ilhas autônomas. O Ministério da Cultura não coopera com as secretarias municipais e nem com as secretarias estaduais. A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo atua na capital em concorrência com a Secretaria Municipal. Isso não faz nenhum sentido. Uma das consequências desse isolacionismo é que o orçamento do Ministério da Cultura é 0,23% do orçamento da União. Mas, na verdade, é pior que isso. Porque a execução orçamentária é de 0,0125%. Ou seja, o Ministério da Cultura não sabe gastar nem o pouco dinheiro que tem. E como o governo mede a eficiência administrativa pela execução orçamentária, o ministério não pode sequer reivindicar mais verba.

Um aspecto muito particular da cultura no Brasil é a existência da Lei Rouanet. Temos incentivo ou renúncia fiscal? Incentivo fiscal tem de ser visto como parceria: ele se baseia na ideia de que o poder público se associa aos setores sensíveis da sociedade para criar e manter instituições e programas de interesse público. Não deveria se tratar, como acontece, de uma simples transferência de dinheiro público para a esfera privada. Isso não existe em nenhum outro

lugar do mundo porque é impensável que o governo dê recursos para que o agente privado exerça uma atividade cultural de seu interesse e em seu benefício.

No meio disso, criamos a administração pública indireta, que não é melhor que a direta. Para enfrentar as travas da administração direta, foram criadas a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) e as Organizações Sociais (OS), que são, em tese, uma boa ideia, mas que dependem muito de quem está à frente delas. A OS não é um modelo que funciona por si. Na gestão do prefeito Fernando Haddad, contratou-se uma OS fraudulenta para gerir o Teatro Municipal, e o diretor do teatro e o da OS foram presos. No processo que apura as irregularidades, os conselheiros da OS foram igualmente responsabilizados e podem ter seus bens particulares sequestrados. Mas o que esses conselheiros têm a ver com a má administração e com a roubalheira que foi estabelecida lá? Algo semelhante aconteceu com os membros da Sociedade Amigos da Cinemateca. Já a Organização Social que administra a Pinacoteca do Estado é eficiente e transparente. O mesmo acontece na administração pública; há gestão que cria problemas e gestão que resolve problemas.

Tudo isso é para dizer que Oscip e OS são um caminho para contornar as dificuldades impostas à gestão governamental, mas não uma solução. Precisamos encontrar uma solução para a administração pública que garanta autonomia, responsabilidade e eficiência. Precisamos ainda pensar num horizonte de complementariedade, no qual as diferentes instâncias governamentais invistam num mesmo projeto, com perspectiva de sustentabilidade. O que quero dizer com isso? É a aproximação do modelo inglês, no qual o dinheiro público se soma ao dinheiro que a instituição é capaz de arrecimentar entre os seus associados e à receita própria. Precisamos, por fim, repensar o papel do Estado na era da internet, que mudou completamente os hábitos de consumo também na cultura. Esse é um assunto difícil, para o qual ainda não temos respostas. Mas precisaremos enfrentá-lo.

---

# PALESTRA 6

# JUSTO

# WERLANG

Justo Werlang →

20 DE OUTUBRO DE 2017

AUDITÓRIO DA PINACOTECA  
– PINA LUZ

---

---

*Graduado em Direito pela UFRGS e em Administração de Empresas pela PUC-RS, Justo Werlang cursou mestrado em Administração na UFRJ. Empresário, é sócio-gerente da G. A. Werlang – Gestão e Ambiente Ltda. Com o irmão, criou e coordena o Projeto Ambiental Gaia Village, focado no desenvolvimento sustentável. Colecionador de arte, atua como voluntário em instituições culturais. É diretor presidente da Fundação Iberê Camargo, tendo participado de sua criação, em 1995, e de sua gestão, até 2008, como diretor vice-presidente. É membro do Conselho de Administração da Fundação Bienal do Mercosul e foi seu presidente e vice-presidente. Foi também diretor de cinco edições da Bienal de São Paulo, e diretor vice-presidente em quatro delas. Atuou como membro do Conselho Municipal de Cultura de Porto Alegre e do Conselho do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs); presidente da Associação de Amigos do Margs; e vice-presidente da Associação Comercial de Porto Alegre. Em 1977, participou da fundação da Cooperativa de Consumo de Produtos Agro Ecológicos (Coolmeia).*

**TODA ATIVIDADE** que faço na área cultural é de forma voluntária. Entendo que minha função é, mais do que fazer, oferecer condições para que cada um dos membros das equipes possa manifestar o melhor que tenha dentro de si, na construção de um projeto. Reconheço minhas incompetências no fazer, pelas minhas falhas, pelas minhas faltas. Procuo nas pessoas o que elas têm de positivo para oferecer ao projeto.

Nesta fala vou me debruçar sobre dois projetos: a Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo. Falar de duas instituições que têm mais de vinte anos implica, necessariamente, uma redução. O que vou trazer é, portanto, minha perspectiva, uma versão, e vou abordar não só elementos da construção, mas também da desconstrução das instituições. Para isso, vou procurar historiar parte dos 23 anos de cada uma delas, focando nas decisões que determinaram um ou outro caminho, uma ou outra escolha. Expresso meu pensamento de forma algo errática, muito simples, talvez percebida como bruta, para facilitar a compreensão.

A Bienal do Mercosul surge do movimento de artistas locais do Rio Grande do Sul que discutiam centro e periferia, colocando-se como periferia. Perguntavam-se: por que nosso trabalho não encontra vitrines? Por que nosso trabalho não alcança visibilidade? A resposta redundava na questão centro *versus* periferia.

Essas conversas não tinham fim, sempre bateram na trave, até o momento em que a produtora cultural argentina Maria Benites Moreno promoveu uma articulação desses artistas com o mundo

empresarial e com o governo do estado. Brinco que muita gente se apresenta como pai da Bienal do Mercosul, podem de fato ser mais de cem pais; mas, mãe, só tem uma, e é Maria Benites. Foi ela quem viabilizou um encaminhamento propositivo, quem trouxe o empresário Jorge Gerdau Johannpeter, figura relevante não só no Rio Grande do Sul, mas no Brasil, para dar luz ao projeto.

Jorge Gerdau Johannpeter, tanto na Bienal do Mercosul quanto na Fundação Iberê Camargo, desempenhou o papel daquele que provê a rede para viabilizar, foi fonte de recursos, energia, entusiasmo e a garantia de que o projeto viesse a perdurar. Sob sua liderança, artistas, empresários e o governo do estado lançaram em 1995 a mobilização por uma Bienal. Para esse evento, artistas, empresários e galeristas organizaram três listas para compor a relação dos convidados.

Quando cheguei ao evento, o coordenador operacional me disse: "Ah, que bom te conhecer. Tu és o único que estás nas três listas". Talvez essa característica, de ter uma interlocução tanto com o mundo empresarial quanto com o de artes visuais local, seja a principal razão de minha participação nessas duas instituições. Esse primeiro encontro, um jantar oferecido por Jorge, implicou a criação de uma comissão pelo governador Antonio Britto, que tinha por objeto propor o desenho dessa bienal. Depois de uns oito ou nove meses, essa comissão realizou a reunião de fechamento, propondo a criação de uma fundação para realizar a Bienal do Mercosul. Nomearam os membros de um Conselho Deliberativo, e fui indicado diretor-presidente dessa futura instituição.

Quando Carlos Appel, então secretário de Cultura, ligou transmitindo o convite, aceitei. Não porque quisesse, mas porque as pessoas que se apresentavam para liderar o projeto tinham uma série de interesses pessoais como prioridade. Esse tipo de conflito, entre interesses pessoais e interesses da instituição, faz com que a coisa não vá para a frente. Talvez essa seja uma das grandes questões que as instituições enfrentam. Olhando retrospectivamente é possível observar

que, após um ciclo virtuoso, os interesses pessoais se interponham e a instituição entre num ciclo vicioso.

Quando encontrei pessoalmente o professor Appel, numa reunião em que confirmei minha disponibilidade, ele disse: “Então, o senhor faça os estatutos”. Num primeiro momento, refutei a ideia, mas acabei por fazê-lo. Ao apresentá-lo, esclareci sobre um problema: “Professor, aqui estão os estatutos. Mas não podemos ter esse conselho deliberativo. Isso vai ser bolada nas costas o tempo todo”.

O Conselho Deliberativo indicado pela tal comissão estava constituído por um sem número de representantes de diversas secretarias de estado, da Fazenda, Cultura, Turismo, Relações Internacionais, representantes do município, das federações da indústria, comércio e agricultura, representantes da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), representantes dos consulados, representantes não sei de quê mais e, por fim, de cinco artistas. Seria muito difícil juntar esse conselho, seriam conselheiros sendo substituídos a todo o momento, muitos desinteressados ou desinformados sobre o objeto da instituição, alguns com interesses evidentemente conflitantes. Não tinha como dar certo.

Appel insistiu que o tal Conselho, mesmo por uma questão política, posto que seus membros já haviam sido nominados, precisava ser mantido com aquela mesma composição. Foi então que anotei nos estatutos o Conselho de Administração, formado, basicamente, por quem poderia pagar a conta. De outro lado, esvaziei as funções do Conselho Deliberativo. O desenho da instituição precisava ser adequado, caso contrário, a complexidade iria inviabilizar o projeto.

Vamos falar da Bienal propriamente dita. A primeira Bienal do Mercosul abriu em 1997 e foi a maior de todas elas. Participaram 256 artistas com cerca de 854 obras, em 20 mil metros quadrados de espaços expositivos, doze intervenções urbanas, onze esculturas públicas criadas com o propósito de ficarem para a cidade, dois seminários internacionais, e um educativo que atendeu algo mais de cem mil pessoas.

Tivemos uma diretoria de voluntários composta por pessoas de variados perfis, capazes de atender as diversas necessidades da instituição, aí incluídas as áreas de marketing e patrocínio/captação de recursos. Chamou-me imediatamente a atenção o enorme desconforto que o pessoal da área artística ou cultural abertamente demonstrava em relação ao pessoal da área de gestão e de marketing. Era como se essas áreas mais objetivas fossem algo contaminadas, e que não deveriam estar ali.

Esse descolamento, ou mesmo preconceito relativo às competências das áreas “não culturais”, resultou numa diminuição da qualidade do que se conseguiu realizar. Por exemplo, no treinamento/formação de mediadores para acolher o cidadão que fosse visitar a Bienal. Sabemos que existe uma natural dificuldade para o cidadão comum entrar em um museu. Como acolhê-lo, ao chegar a um espaço como os espaços da Bienal? O processo de acolhimento é fundamental. Como transpor a dificuldade de uma pessoa comum ao entrar em um espaço expositivo de arte contemporânea, e permitir que venha a fruir? No caso específico, o pessoal da área da cultura não admitia nem ouvir sugestões de diretores que trabalhavam diariamente no atendimento de público consumidor, que seria o público espontâneo na Bienal, muito menos abrir-lhes espaço no curso de capacitação de mediadores. A falta de empatia, o preconceito em relação ao outro, às suas competências são uma realidade.

Outro desafio que fomos percebendo no decorrer das edições foi a relação entre curadoria e educativo. Em diversos dos projetos de que participei, a curadoria percebia o educativo como desnecessário, algo alheio à curadoria, eventualmente suportável. Pergunto, para quem estávamos fazendo a Bienal? No caso não era para o público especializado, mas para um público mais amplo, especialmente ligado às questões da educação. Para atendê-lo a interação da curadoria com o educativo é fundamental.

Outros tipos de dificuldades estão até fora da instituição. Na 1ª Bienal procuramos estabelecer relações com os diversos atores que

teriam alguma relação com o projeto, sendo um dos principais o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS). Buscamos diversas formas de criar essa relação, houve uma grande resistência por parte das professoras do Instituto de Artes, e não conseguimos. Isso me marcou muito, não tanto pelo fato da resistência da corporação, mesmo porque poderia ser natural a resistência a algo novo que se avizinhava, mas por deixar-me claro quão importante é conseguir avaliar com acuidade as características de cada um e de todos os atores que têm algum tipo de interface com o projeto. Como um projeto pode atender às demandas de cada um dos *stakeholders*? Sem avaliar adequadamente as necessidades e os potenciais de contribuições de cada ator, iremos deixar algum desatendido. Não é esse ator que vai perder, mas o próprio projeto.

Voltemos à questão da curadoria. O projeto curatorial determina a relevância e o alcance do projeto. Os processos de seleção das curadorias se constituíram noutro ponto relevante na história da Bienal do Mercosul. Na primeira edição elencamos cinco potenciais curadores por seus percursos – eram três brasileiros, um argentino e um uruguaio. Esses nomes foram bastante discutidos de forma colegiada pela diretoria e, depois de uma série de etapas cumpridas, chegamos ao nome de Frederico de Moraes ou, mais precisamente, ao projeto por ele apresentado. O final da seleção se deu em razão da qualidade do projeto apresentado, frente às expectativas da diretoria.

Na quarta edição (2003), a partir da problematização elaborada por seu presidente, o empresário Renato Malcon, a pedra angular do processo de seleção foi a necessidade de a Fundação aprender a fazer a Bienal de forma mais eficiente. Renato percebia a necessidade de atualizar a profissionalização das equipes e elaborar um melhor desenho dos processos. Claro, sem descuidar das questões artístico culturais. Foram entrevistados inúmeros potenciais candidatos, muitos. Nelson Aguilar, que recém-deixara a curadoria da Brasil + 500, foi contratado como curador geral, o que possibilitou a interação com um conjunto de profissionais de sua rede de trabalho.

Na 5ª Bienal, contratamos Paulo Sérgio Duarte para um *job* específico. Deveria, a partir da análise do percurso das quatro edições anteriores, traçar cenários para o futuro da Bienal do Mercosul. Em seguida, foi confirmado como curador. Seu nome foi muito bem recebido no meio, e Paulo Sérgio apresentou uma mostra completa, extensa, com muitos pontos altos. A partir daquele momento a Bienal do Mercosul passou a ser bastante mais relevante no cenário nacional, inclusive em razão das dificuldades que rondavam a Bienal de São Paulo.

À curadoria do Paulo Sérgio seguiu-se a curadoria do espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, que imprimiu à 6ª Bienal (2007) uma forte internacionalização. A Bienal passou a ser entendida como “a partir do Mercosul”, não mais “do Mercosul”. A proposta de Gabriel emprestava enorme atenção ao educativo, pelo que convidou o artista Luis Camnitzer para desenhar seu projeto pedagógico como curador. No cenário nacional, em direção contrária, a Bienal de São Paulo vivenciava a crise que terminou por gerar a edição que ficou conhecida como Bienal do Vazio (28ª Bienal), situação que colocou ainda mais em evidência a Bienal do Mercosul.

Como foi selecionado o curador da sexta edição? No final da quinta edição compreendi que o modelo da Bienal do Mercosul precisava ser alterado, pois caminhava para a exaustão. Depois de cinco edições nas quais os curadores gerais foram sempre brasileiros, onde alguns dos curadores das representações nacionais se repetiam de edição em edição, e tendo apresentado repetidas vezes alguns artistas, o modelo introduzido por Frederico Moraes, caminhava para o esgotamento.

De outro lado, pensando em sustentabilidade de longo prazo, era necessário que se ampliasse a participação da sociedade na instituição. Era preciso fazer da diretoria uma ferramenta para participação direta da sociedade, e para a renovação do Conselho. Era preciso ampliar as interfaces da instituição com a comunidade, ampliando os significados do projeto. Foi a partir dessa visão que

fui então eleito presidente, passando a coordenar os trabalhos da 6ª Bienal, um projeto de renovação. É bom que se diga, é preciso renovar permanentemente. Se você não enfrentar os desafios que se apresentam, o projeto caduca, descola das necessidades de seus públicos, deixa de cumprir suas funções, fenece.

Tendo pré-selecionado quatro curadores estrangeiros, ouvi os quatro, decidindo por Gabriel Pérez-Barreiro, numa decisão monocrática. Gabriel, então diretor do Museu de Artes da Universidade do Texas em Austin, estava por abrir a nova sede do museu. Ponderou que não poderia aceitar o convite. “Talvez na sétima edição” pudesse, disse. Com minha insistência, Gabriel perguntou qual era o principal público da Bienal do Mercosul. Respondi que nosso público era o público do educativo. Foi o ponto de inflexão da conversa. Surpreso, Gabriel interessou-se e, depois de dois meses, aceitou o desafio.

De fato, o público alvo da Bienal do Mercosul nunca foi o de *experts*, mas o cidadão comum e o jovem estudante. Foi a partir de um serviço prestado adequadamente para o público não especializado que a instituição alcançou seu melhor sucesso local, nacional e internacional. Entender quem é o público final de uma instituição, e quais são suas necessidades, é a base desde onde se desenha um bom projeto.

O que me parece ser comum a esses quatro processos de seleção da curadoria é o fato de que a instituição tinha clareza sobre quais objetivos pretendia alcançar. E que esses objetivos não se alteraram durante o percurso. No cenário das instituições e eventos da área, não é raro observar-se a falta dessa clareza.

Ao abrirmos a sexta edição, decidimos por um processo aberto para a seleção da curadoria da 7ª Bienal. Publicamos um edital informando sobre o que entendíamos ser as necessidades da instituição, de seus públicos, e as responsabilidades da instituição para com a sociedade, solicitando o envio de pré-projetos. Recebemos mais de sessenta propostas de curadores bastante qualificados, oriundos de 23 países de quatro continentes – inclusive, de ex-curador geral da Documenta. Criamos uma comissão formada por

três críticos/historiadores externos, e um membro da diretoria, para avaliar os projetos. Foi um processo muito difícil, apesar da sintonia existente entre todos os participantes. Foi uma boa experiência, que para dar certo precisaria ser revisada.

Não posso deixar de exaltar aqui um momento quase heroico durante o período preparatório da 2ª Bienal do Mercosul, momento de crise econômica em que o real teve forte desvalorização frente ao dólar. Dadas as dificuldades de captação de recursos, e do expressivo aumento dos custos em razão da apreciação do dólar, o Conselho posicionou-se pelo adiamento da bienal. Foi quando seu presidente, o cirurgião cardiovascular Ivo Nesralla, pontuou a impossibilidade do adiamento. Fosse adiada, provavelmente a Bienal do Mercosul teria apenas sua primeira edição. Dentro de seu vocabulário, Dr. Ivo sentenciou: “Senhores, o paciente está na mesa de cirurgia, com o peito já aberto; não tenho como fechar o peito do paciente agora. Vamos fazer a cirurgia”. Essa determinação pessoal da presidência, do responsável pela instituição, como aqui demonstrada, é determinante para a continuidade e sucesso do projeto.

Também me parece essencial que um projeto cultural deva ser pautado por uma sintonia de espírito entre os diversos atores, um alinhamento aos objetivos. Durante os dois anos relativos à sexta edição, tínhamos reuniões de todos os membros das equipes, semanalmente. Sentávamos-nos em roda e cada um ali tinha voz. Criamos espaços e momentos nos quais havia uma total horizontalidade. Essa prática tem muito a ver com meu entendimento de que minha função era, sobretudo, a de oferecer condições para que todos os parceiros e colaboradores pudessem manifestar o melhor de seu potencial em benefício do projeto. A prática de dar voz a todos os participantes é bastante relevante para o alinhamento aos propósitos do projeto.

Outro cuidado importante, especialmente num ambiente fora do centro como o Rio Grande do Sul, foi o estabelecimento de relações com os profissionais locais desde o início. Assumimos como parte do objeto dos projetos a responsabilidade por gerar oportunidades

para o desenvolvimento de profissionais locais, fosse oferecendo treinamento, fosse contratando para trabalhos. Procuramos sempre oferecer condições para que a comunidade participasse ativamente do projeto. A abertura de canais é um desafio e uma oportunidade. Outro exemplo, a pesquisa e desenho para o exercício do voluntariado. O voluntariado enriquece a instituição, enriquece a vida das pessoas e cria redes.

Nas reuniões de diretoria da 6ª Bienal, que foi a última em que tive um papel executivo, insistentemente colocávamos a seguinte pergunta: “Como podemos ampliar as contribuições a todos os *stakeholders*?”. Ora, o enorme volume de recursos financeiros que seriam aportados para a realização da Bienal, boa parte dos quais de origem de renúncia fiscal, nos exigia pensar como ampliar os benefícios do projeto a um maior número e diversidade de atores. O público visitante, os patrocinadores, os fornecedores, os governos, os colaboradores, diretores e conselheiros são os *stakeholders*.

Se ampliamos as contribuições do projeto a cada um desses grupos, aos patrocinadores por exemplo, conseguimos atender melhor suas necessidades e fidelizá-los. A mesma coisa com fornecedores, com governos e com os diferentes públicos visitantes. O exercício de segmentação de cada um desses, por suas características, nos auxilia a compreender as necessidades específicas de cada um, assim como o potencial de contribuições que cada um deles poderá aportar ao projeto. São relações, de mão dupla. A partir de uma visão assim, holística, é possível alcançar um ciclo virtuoso, onde o projeto alcança seu melhor sucesso, e cada um dos atores sai melhor.

Dentro desse diapasão, recorro que deixamos de cobrar ingressos depois de trinta dias da abertura da 1ª Bienal. O valor arrecadado, frente à perda de público, determinou essa revisão. As pessoas pagam por aquilo a que atribuem valor. Num lugar onde as novas linguagens contemporâneas não são compreendidas e, mesmo, não são reconhecidas pelo público como sendo “arte”, é necessário um

esforço adicional para a formação de público. Por isso a gratuidade, e também a ênfase no educativo. O valor arrecadado nos primeiros trinta dias, de R\$ 100 mil, para um projeto orçado em R\$ 6 milhões (então equivalentes a US\$ 6 milhões), não era assim significativo. Já o potencial de reduzir-se a visitação em razão da cobrança de ingressos poderia ser bastante prejudicial. O público carecia de formação específica, o que estava sendo mostrado fugia muito a seu imaginário, muitos estranhavam e outros tantos não reconheciam maior valor nas propostas artísticas contemporâneas.

Em relação a isso, lembro que Manoel Pires da Costa, enquanto presidente da Bienal de São Paulo, em visita à 4ª Bienal do Mercosul encantou-se com a ideia de gratuidade. A partir daí a Bienal de São Paulo deixou de cobrar ingressos. Na Fundação Iberê Camargo, hoje, não cobramos pelo ingresso, mas sugerimos uma contribuição. Percebemos a necessidade de oferecer aos visitantes a oportunidade de colaborar com o financiamento da programação.

Essa questão de reduzir obstáculos entre o público e as propostas artísticas nos levou à definição do negócio da Bienal do Mercosul como sendo “a universalização do acesso à arte”, durante sua sexta edição. Universalizar o acesso à arte não é, somente, liberar a catraca. É também o serviço educativo no espaço expositivo e a criação de espaços educativos dentro da mostra. A formação de professores com antecipação, a entrega do material pedagógico para utilização nas salas de aula previamente à visita foram compreendidas como parte fundante do processo. Ainda, conseguimos disponibilizar uma frota de ônibus, que trouxe estudantes de escolas das periferias e de cidades vizinhas para as exposições. Mas nem mesmo isso iria garantir as condições para se universalizar o acesso.

Era preciso possibilitar que o cidadão, mesmo sem ter formação e sem ter acesso ao material pedagógico, entrasse na exposição, percebesse a sintonia entre os trabalhos, pudesse construir uma relação, interagir. Isso está diretamente ligado à existência de um projeto educativo vivo, conectado de forma profunda ao projeto

curatorial, e foi o que se deu a partir da atuação do curador geral Gabriel Perez Barreiro e do curador pedagógico Luis Camnitzer. Os projetos curatorial e pedagógico foram desenhados juntos, pensando em minorar os *gaps*. E mais, a arquitetura dos espaços foi desenhada para que o espaço respeitasse a dimensão do cidadão, o deixasse à vontade, gerasse relaxamento e a sensação de acolhimento, de pertencimento.

A seleção dos profissionais que irão atuar é totalmente relevante. Na medida em que você coloca uma pessoa qualificada dentro da equipe, você coloca não só essa pessoa, mas sua rede de relações. As pessoas não são, simplesmente, indivíduos, mas também suas redes, e essas redes têm também potencial para gerar ciclos virtuosos. A seleção de equipes é fundamental, todas as equipes, como as de diretores, curadores, dos diversos profissionais, dos estagiários... A seleção da equipe educativa que trabalha nos espaços, que terá contato direto com o público, talvez seja o momento mais crítico do processo seletivo, e o lugar onde os equívocos mais se evidenciam.

Um projeto com a envergadura de uma Bienal precisa, por fim, prestar contas à sociedade. Pois já na 1ª Bienal entregamos uma mostra no Margs informando quanto tinha custado a Bienal, onde havia sido aplicado, quantos pregos, madeira, tinta foram utilizados, quantas pessoas foram contratadas, quantos metros quadrados foram ocupados, quantas obras de arte, artistas, como foram preparadas, qual foi o esforço educativo, qual foi o resultado, o que ficava para cidade, quanto e de onde vieram os recursos etc.

Em 2007, quinze dias depois de encerrarmos as mostras da 6ª Bienal, abrimos uma exposição de prestação de contas ocupando todo espaço expositivo do Santander Cultural. Foi interessante perceber que mesmo colaboradores da equipe permanente da Fundação não tinham a dimensão do que foi feito. Quinze dias depois, apresentamos publicado o Relatório de Responsabilidade Social daquela edição. Os projetos têm futuro na medida em que a sociedade deles participa e neles reconhece valor. A transparên-

cia que se oferece à sociedade implica uma maior confiabilidade, numa maior sustentabilidade.

Trabalhei como voluntário na Bienal do Mercosul e na Fundação Iberê Camargo por treze anos seguidos. Foi algo que me tomou muita energia. Em maio de 2008, depois de presidir a 6ª Bienal, pedi afastamento da Bienal do Mercosul. Nesse mesmo ano de 2008, assim que inauguramos o edifício sede projetado por Álvaro Siza, pedi meu afastamento da Fundação Iberê Camargo. Prometi a mim mesmo que durante um ano não iria a nenhum evento cultural na área de artes visuais. Passados doze meses, fui visitar a SP Arte. Encontrei Heitor Martins, a quem pouco conhecia e, quando vi, me comprometi em participar de uma possível equipe que estaria formando para atuar na gestão da 29ª Bienal de São Paulo. Tirei um ano “sabático” desses serviços voluntários e, a partir de 2009, passei a atuar na diretoria da Bienal de São Paulo. Essa “reincidência” se dá em razão de um compromisso para com a construção de uma sociedade melhor. Creio que, na medida em que o país for amadurecendo, os cidadãos tomarão a si maiores responsabilidades para com o bem comum.

Vamos agora falar um pouco da Fundação Iberê Camargo. Iberê faleceu em 1994 e, por sugestão de D. Maria, a viúva do artista, o marchand César Prestes levou a Jorge Gerdau Johannpeter uma sugestão, um convite para a criação de uma Fundação que preservasse a obra de Iberê Camargo. Ali estava de novo o Jorge Gerdau, com sua incrível disposição de contribuir para a sociedade. Naquele momento, fui convidado para ser tesoureiro. Éramos então três os diretores, com Jorge como diretor-presidente e D. Maria como presidente de honra.

Na primeira reunião, em 1995, a secretária-geral disse: “E o projeto da sede, vamos chamar o Oscar?”. Perguntei: “Que Oscar?”. Parece que sempre me cabe fazer as perguntas tolas... “Niemeyer, claro!”, foi a resposta. Retruquei: “Mas ele não pensa na função do projeto”. E ela, rebateu: “É. Mas a função não importa. O que

importa é a arquitetura”. A partir daí, passamos por um longo e penoso processo até chegar ao nome do arquiteto português Álvaro Siza. Chamar apressadamente o que já se conhece não é solução. A solução pode surgir se você efetivamente compreender o problema, para depois tentar resolvê-lo.

Outra ideia da moça era que a Fundação Iberê Camargo tivesse Iberê, Iberê e Iberê em cartaz. Iberê no café da manhã, no almoço, no jantar e na ceia. Dizia que, caso a fundação tivesse somente dois visitantes por mês, isso estaria muito bem, sem problema, porque a fundação estaria cumprindo sua função, segundo ela. Mas qual função? A ideia de desvincular a função de uma instituição cultural do serviço que ela presta à comunidade, do atendimento ao público, contribuir em sua formação cultural e mesmo de cidadania não é (ou não era) estranha ao meio de artes visuais.

Outra questão que ficou muito clara naquele início da Fundação Iberê Camargo foi a forma com que o pessoal da área se percebia, e como percebia os demais. Criaram uma evidente divisão: ao pessoal da área caberia pensar o projeto; aos demais, caberia encontrar fundos e executar o trabalho braçal. Mas não é assim. Os atores devem compreender melhor, e respeitar, os potenciais de contribuição de cada um. Empatia e tolerância deveriam ser regra.

Já na segunda reunião de diretoria tratamos de arejar o ambiente. Trouxemos Reinaldo Benjamim Ferreira, que foi responsável pela implantação do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Era preciso abrir as janelas, explorar as possibilidades. Sempre defendi que não se entendesse o projeto como um museu, mas uma fundação que tivesse uma atuação mais diversificada, capaz de atender uma maior diversidade de públicos. O espaço, para se manter viável, teria de atrair o interesse da população através de uma programação atraente.

Já no primeiro ano, os ateliês de pintura e gravura do artista, uma construção nos fundos da casa onde vivia o casal, foram reformados. Criou-se uma pequena sala de exposições, uma

pequena reserva técnica, o acervo passou a ser higienizado, restaurado. Professores do Instituto de Artes passaram a fazer pequenas curadorias com o acervo, base para o programa de arte-educação. Depois de um tempo formatamos o programa de artista convidado do ateliê de gravura, projeto muito bonito, que permitiu a construção de uma relação de longo prazo, especialmente com artistas nacionais.

Para orientar os trabalhos e consolidar as relações com os meios artísticos locais e nacionais, criamos um conselho de curadorias. Era um curador gaúcho, um de São Paulo e um do Rio de Janeiro. No desenho dessa formação do conselho de curadorias estava a ideia do território que a fundação pretendia atingir, que deveria ser o país. Mesmo em razão da sustentabilidade do projeto. O conselho de curadorias funcionou muito bem enquanto a sede eram duas pequenas salas, algo como 30 metros quadrados. A partir do momento em que se inaugurou o prédio, a instituição precisaria de uma curadoria.

Como disse, o processo de se chegar à nova sede foi bastante longo. Resumidamente, a ideia era trazer um arquiteto que tivesse vivenciado experiências de projetar e construir mais de um museu. Alinhamos uma narrativa que justificasse a busca por arquitetos de fora do país, contratamos um professor de arquitetura da UFRGS para auxiliar a definir três nomes iniciais. Depois de idas e vindas, decidiu-se pelo pré-projeto encaminhado pelo arquiteto Álvaro Siza. Foi, realmente, um tiro na lua.

Antes mesmo de termos feito as primeiras escavações no terreno para colocar as fundações, o projeto foi premiado com o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza, passando a ser reconhecido nacional e internacionalmente. Instantaneamente passamos a contar com dois importantes ativos: o acervo de Iberê Camargo e o premiado projeto arquitetônico de Álvaro Siza.

Depois de definido o arquiteto, e antes de darmos início à construção, tivemos a felicidade de contratar Fernando Schüller, que

foi superintendente da instituição de 1999 a 2007. Ao longo desse período a fundação multiplicou suas iniciativas. Mesmo funcionando nas pequenas salinhas, passou a ser reconhecida pela qualidade de suas iniciativas culturais. Foram criados dois programas de seminários, o programa da Bolsa Iberê para o jovem artista, um projeto editorial, o projeto do *catalogue raisonné* da obra gráfica do artista, o programa de itinerâncias pelo interior do estado e por capitais do país, mantendo-se ainda aqueles dois primeiros projetos.

Iniciada a construção da sede, criou-se o programa de educação que alcançou cerca de cinco mil visitas técnicas de alunos e profissionais nas áreas de engenharias, arquitetura, reafirmando a preocupação da instituição em oferecer oportunidades de transmissão do conhecimento a cada iniciativa. Em 2007, Fernando Schüller saiu para assumir o cargo de secretário do estado da Justiça e do Desenvolvimento Social do Rio Grande do Sul. A Fundação Iberê Camargo se apresentava como um marco no cenário cultural nacional.

Em 2007 tivemos a felicidade de contratar Fábio Coutinho para a função de superintendente cultural. Paralelamente, foi criada uma Superintendência Administrativa Financeira que, lá pelas tantas, passou a exercer certa preponderância nos destinos da instituição. Por não concordar com o andamento, pouco antes de inaugurarmos o prédio, informei que iria sair. Participei da abertura do prédio, em maio de 2008, e parei.

Fábio Coutinho desenvolveu um projeto qualificado. Em razão de circunstâncias que me pareceram alheias a ele, diversos daqueles programas que citei passaram a ser consistentemente encurtados. A certa altura, a programação da instituição se resumia a exposições e as palestras nos dias de abertura das mostras. A relação com a comunidade foi assim se reduzindo, à medida que se tornou dominante a visão que pretendia equiparar a Fundação Iberê Camargo aos grandes players internacionais como MoMA, Tate, Reina Sofia... Essa visão fez com que a instituição se desviasse de seu objeto, inclusive estatutário. Fez com que o foco deixasse de

ser o atendimento aos públicos conquistados, e se dirigisse a algo longe, inviável, insustentável.

Em 2014 o país entrou em outra crise econômica. Ao mesmo tempo, em razão de reestruturações, o grande patrocinador da instituição informou que iria reduzir os aportes, até suprimi-los no prazo de dois anos. O enfrentamento desse fato novo determinaria um enorme esforço em direção ao reposicionamento da fundação. Com a saída do então presidente, assume seu vice, o empresário Rodrigo Vontobel, que convidou-me e a Renato Malcon para passarmos a atuar como conselheiros mais próximos de sua gestão, especialmente na área de captação de recursos. Renato Malcon e eu estávamos alinhados, e concordamos que: “A questão da Iberê não é captação, mas sim reposicionamento. A instituição tem de se posicionar. A instituição tem de repensar os serviços que ela está prestando”.

Rodrigo e seus muito valorosos diretores alcançaram reduções importantes nos custos da operação da instituição, mas a pressão diária sobre caixa permaneceu acima das receitas. Em agosto de 2016, a instituição se viu na iminência de fechar as portas. Decidiu-se reduzir os horários de atendimento ao público, passando a atender dois dias por semana. Por questão de responsabilidade orçamentária, os serviços da consultoria relativa ao reposicionamento demoraram a ser contratados, o que, consequentemente, provocou um grande *delay* na apresentação das propostas. Em meio a uma tempestade, a instituição passou a viver o reflexo de decisões tomadas anos atrás, quando foram vistas como adequadas.

Em razão de mudança de domicílio para o exterior, em dezembro o presidente solicitou seu afastamento. Novamente, o fechamento da Iberê se apresentou como a solução mais provável. Foi então, naquele início de dezembro, que Jorge Gerdau, Renato Malcon e eu assumimos o desafio de atuar como uma força-tarefa para manter a instituição funcionando, e promover seu reposiciona-

mento. Assumi como diretor-presidente, permanecendo Jorge como presidente do Conselho.

No início de 2017, Fábio Coutinho solicitou seu desligamento e contratamos Bernardo José de Souza como diretor artístico. A partir daí, começou a se desenhar o que eu chamaria de uma matriz. Hoje, mais do que uma programação, a Iberê Camargo tem uma matriz de programação. Digo matriz porque, em razão da escassez de recursos, a programação é algo ainda instável, a ser desenvolvido, confirmado, na medida que se confirmem os patrocínios.

Essa matriz parte da ideia de que a fundação trabalha com questões suscitadas pelas exposições de artes visuais. A partir dessas questões, são organizadas ações e projetos em outras áreas, como cinema, música, literatura e seminários. Qual o ganho dessa matriz? Conseguimos envolver públicos diferentes, interessados em mídias diversas e, como o “tema” é o mesmo, as aproximações permitem maiores acessos às propostas em artes visuais.

Hoje a instituição permanece aberta para o público dois dias por semana – sábados e domingos.<sup>1</sup> Não se têm recursos para abri-la nos outros dias. Para agendamento via educativo, a instituição abre na medida da demanda. O curioso é que nesses dois dias o público mensal é maior do que a média de público mensal que a casa recebia nos anos anteriores. O público diário cresceu e, além disso, ficou mais diverso. Gosto muito de ficar na porta, abrir a porta, desejar bom dia ou boa tarde para ver as pes-

soas, perceber de onde vêm e porque vêm, ouvir o diálogo entre os visitantes e os colaboradores que os atendem.

Para concluir, o que posso dizer é que a Iberê Camargo vive um momento de extrema dificuldade. Num projeto como a Bienal você tem dois anos para ir confirmando recursos, e ir adequando, aumentando ou diminuindo o tamanho do projeto. No caso de uma instituição que está andando, você tem o custo mensal fixo e não tem como parar aquilo. É algo bastante mais complicado, e pode levar mais tempo e esforço. O desenvolvimento de relações com patrocinadores e a criação de uma rede de apoio são coisas que exigem um certo tempo de maturação. Não tenho uma solução, mas acredito que, na medida em que você gera valor para a comunidade, a comunidade passa a reconhecer esse valor e a apoiar o projeto. Uma maior participação da sociedade nos destinos da instituição me parece ser o caminho para a sustentabilidade dos projetos. O que vai garantir a continuidade da instituição é a sua relação com a comunidade.

<sup>1</sup> Os horários foram sendo gradualmente estendidos e, em 2020, a instituição já abria para o público de quarta-feira a domingo. [N.E.]

---

# PALESTRA 7

# MARTIN

# GROSSMANN

Martin Grossmann →

24 DE OUTUBRO DE 2017

CASA DO POVO

---

---

*Martin Grossmann é professor titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 2006. Sua trajetória acadêmica e cultural nessa Universidade começou em 1985. É cocriador e coordenador do Fórum Permanente, uma plataforma crítica especializada em analisar, discutir e expor a relação entre arte e cultura contemporânea e seus espaços de recepção e interface social, como museus, centros culturais, plataformas virtuais etc. Coordena academicamente a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência da USP, estabelecida em 2015 no Instituto de Estudos Avançados (IEA) em parceria com o Itaú Cultural. Foi diretor do IEA de 2012 a 2016, como também do Centro Cultural São Paulo, entre 2006 e 2010, e vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) de 1998 a 2002. Integra o grupo de pesquisa Matters of Activity, da Universidade de Humboldt, em Berlim, onde também foi pesquisador visitante. Atuou como pesquisador visitante dos Institutos de Estudos Avançados das Universidades de Birmingham (2015-2016), na Inglaterra, e de Waseda (2019), no Japão.*

**VELEJAR É UMA** das mais complexas formas de navegação. Velejar requer a habilidade para efetuar manobras em tempo real, que garantam a integridade e a navegabilidade de uma embarcação diminuta e desprovida de meios propulsores mecânicos. Essa habilidade é necessária para que a embarcação mantenha o rumo e o equilíbrio, complete sua missão e alcance seu destino.

Vários fatores devem ser considerados na navegação: a direção e a intensidade do vento, as correntezas, as marés, a astronomia, a meteorologia, as condições das águas, a topografia da paisagem circundante, a topografia submersa, outras embarcações e a integridade física da embarcação e de seus tripulantes.

A dinâmica de navegação compreende diferentes forças que afetam o equilíbrio do barco a vela. O veleiro pode ser conduzido por um só tripulante ou por uma equipe, cujo tamanho varia de acordo com as características da embarcação e com situações específicas, como o mau tempo. Mas a ideia romântica da vela, daquele barquinho avisado em alto mar, é de pura tranquilidade.

Dos cinco aos dezoito anos, vivi à beira da Represa do Guarapiranga e, dos quinze aos 26 anos, fui velejador semiprofissional. Passava metade do tempo em terra, metade na água. No início de vida, eu era um ser anfíbio.

Com a paternidade, a arte e os estudos acadêmicos, a vela foi deixando de ser minha ocupação principal. Sou da geração de Torben e Lars Grael. Competi no pré-olímpico em Los Angeles (1984) e representei o Brasil em mundiais de vela olímpica,

e também em uma classe que não era olímpica, o Hobie Cat 16. Por intermédio da vela, conheci vários lugares, no Brasil e no exterior.

Minha primeira visita à Documenta de Kassel, por exemplo, aconteceu numa viagem que fiz para a Holanda para participar de um campeonato mundial, em 1982. Essa foi uma Documenta muito importante, curada pelo Rudi Fuchs. Estava terminando a Faap e, encerrada a competição em Medemblik, peguei um trem para ir ver a exposição em Kassel.

Se falo aqui da vela é porque acredito que essa etapa da minha vida, minha juventude, foi incorporada ao meu modo de ser e determinou, de alguma maneira, a minha forma híbrida de atuar no campo da arte e da cultura e na academia.

Além das condições relacionadas às manobras e à navegabilidade, o que me orienta, no meu curso profissional, são as relações conceituais entre estratégica e tática. E isso tudo o velejar suscita. Explico. Na competição em regatas, por exemplo, é necessário traçar estratégias. Mas as estratégias são, inevitavelmente, afetadas pelas adversidades, pelas condições do tempo e das águas, pelo ambiente mutante e pela atuação dos adversários. Entram assim em cena as táticas.

Mais tarde, fui encontrar correspondentes dessas dualidades em intelectuais fundamentais para o entendimento da nossa existência na modernidade. Para Zygmunt Bauman, a cidade é um ambiente líquido, matriz de uma modernidade líquida, e o que produz a modernidade é o viver e atuar nessa cidade.

Para Bauman, as cidades modernas são os campos de batalha nos quais as potências globais e os significados e identidades locais obstinadamente se encontram, se chocam, lutam e buscam um acordo satisfatório, ou apenas suportável. O líquido é uma espécie de continuação caótica da modernidade, onde mutações ocorrem de uma maneira fluida.

Mas temos então o contraponto criado por Michel De Certeau, para quem a cidade é constituída pelas estratégias de governos, corporações e outros órgãos institucionais que produzem coisas,

como mapas, que descrevem a cidade como um todo unificado. À estratégia das instituições e da estrutura de poder contrapõem-se os indivíduos, que são consumidores ou eventuais caçadores furtivos. Eles se utilizam de táticas para agir de acordo ou contra esses ambientes definidos pelas estratégias.

De Certeau entende que o transeunte se move por meio de táticas, nunca totalmente determinadas pelos planos de organização engendrados pelas instituições. O *flâneur*, outro conceito ligado à ideia de modernidade, se aventura por atalhos ou age de modo errático, a despeito da grade estratégica e protocolar das ruas.

Muitos outros filósofos, como Giambattista Vico, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Isaiah Berlin e Vilém Flusser, contribuíram para o adensamento e a problematização da base epistemológica referenciada por essa dualidade. E isso não se constitui necessariamente numa dialética. A dialética, para mim, sempre foi uma camisa de força. Justamente por isso, senti um alento ao estudar Walter Benjamin, que constrói sua filosofia pela experiência do *flâneur*, ele mesmo, e Theodor Adorno, que lança a ideia de uma dialética negativa.

O texto *Museu Valéry-Proust* (1967), de Adorno, é uma peça exemplar da ideia da dialética negativa, que carrega em si a dualidade entre estratégia e prática ou o contraponto entre vanguarda e modernismo.

Outros pensadores que precisam ser mencionados, por servirem como uma espécie de

manual de navegação no percurso da teoria da modernidade, são Georg Simmel, Michel Foucault, André Malraux, Mário Pedrosa, Pierre Bourdieu e Marshall McLuhan. Esse conjunto de autores é também central para que se pense a gestão cultural, que opera no espaço-tempo, no tempo real, no *Jetztzeit*, no “aqui e agora”, a fim de distingui-lo de seu oposto polar, o tempo vazio e homogêneo do positivismo, como conceituado por Benjamin.

Atraem-me ainda, pelo modo como são desenvolvidos e constituídos, processos filosóficos como aquele experimentado por Kant para a elaboração da sua primeira crítica, a *Crítica da razão pura*. Os bastidores da construção das teorias me fascinam pelo que têm de operações críticas, táticas, que se transformam em estratégias. A atuação no sincrônico, no aqui agora, foi sempre considerada em sua equivalência com os processos normativos, categorizados e canônicos.

E chegamos assim à Universidade. Um dos grandes desafios das instituições, aí incluída a Universidade, é relacionar-se com a sociedade. É fazer o contraponto entre o normativo e o sincrônico. Em sua magistral conferência de abertura da Cátedra Olavo Setubal, nosso primeiro catedrático, Sérgio Paulo Rouanet,<sup>1</sup> falou sobre a ambiguidade e a complementaridade entre o que ele denomina componentes funcionais e emancipatórios da modernidade.

Nessa ambiguidade – que às vezes me parece esquizofrênica – entre funcional e emancipatório, é fundamental reconhecer a centralidade do ato criativo. Apesar de a minha formação inicial ser em artes visuais, nunca me considerei artista. A despeito disso, sempre estive envolvido com o ato criativo e quis entender como o artista pensa, com que tipo de estratégia trabalha e como utiliza as táticas. Não por acaso, me fascinam os artistas que revelam os bastidores da criação, de sua pesquisa, como Albrecht Dürer, Diego Velázquez, Édouard Manet, Gustave Courbet, Charles Baudelaire, Paul Cézanne, Machado de Assis, Marcel Duchamp, Sergei Eisenstein, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Maria Martins, Hélio Oiticica, Louise Bourgeois, Cildo Meirelles.

<sup>1</sup> O texto está disponível no primeiro volume editado pela Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. [N.E.]

Durante quase vinte anos, fui casado com uma artista, Ana Maria Tavares, e tive o privilégio de estar em um grupo muito inquieto, formado por professores e artistas, como Leda Catunda, Sérgio Romagnolo e Mônica Nador, Ricardo Basbaum, integrantes de uma versão expandida da Geração 80.<sup>2</sup> Eles revelam os bastidores da criação artística e escancaram as equivalências entre os diferentes saberes. Isso vem ao encontro do que estamos fazendo no Instituto de Estudos Avançados (IEA): mostrar que há equivalências entre arte, cultura e ciência.

Arte não é decoração. Arte não ocupa um lugar diferente da ciência. Arte é conhecimento. Essa ideia pautou o programa do IEA ao longo dos quatro anos de minha gestão como diretor (2012-2016). Se me alongo um pouco nesse plano teórico é porque acredito que certas características da minha formação foram definidoras para alguns dos rumos que tomei na gestão cultural, bem como na gestão acadêmica (no caso o IEA). Existe um termo em inglês, que conheci quando estava na Inglaterra, que é *rationale*, que é a capacidade de elaborarmos nossa própria teoria e o modo de entendermos nossa experiência. Temos a habilidade de teorizar sobre as experiências que vivemos. Começo então com minha formação na Escola de Artes, nos anos 1970 e 1980, que compõe um tríptico com dois complementos.

O primeiro elemento do tríptico, muito forte e presente até hoje, é a condução pelo espírito da vanguarda, pelas poéticas visuais, pela arte

2 O nome Geração 80 tem origem na exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. O objetivo da mostra foi o de revelar a produção daquele momento, em toda sua diversidade. Boa parte dos artistas era oriunda ou do Parque Lage ou do curso de Artes Visuais da Faap. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “as repercussões da coletiva [...] podem ser aferidas pela consagração e o reconhecimento alcançados por boa parte dos artistas participantes [...]”. [N.E.]

3 Ver palestra de Regina Silveira sobre Walter Zanini. [N.E.]

4 O casal Maria e Herbert Duschenes foi tema da 29ª Ocupação do Itaú Cultural. Alguns dos vídeos em Super 8 estão disponíveis no site da Ocupação. [N.E.]

5 Meu texto para a Ocupação Maria e Herbert Duschenes está acessível em <[https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/maria-e-herbert-duschenes/0-professor-cineasta/?content\\_link=1](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/maria-e-herbert-duschenes/0-professor-cineasta/?content_link=1)>.

como ação e intervenção. Essa expressão “poéticas visuais” diz muito para mim. E quem está por detrás disso? Júlio Plaza, Regina Silveira, Donato Ferrari, Nelson Leirner e Walter Zanini.<sup>5</sup> Esse grupo vanguardista fazia uma crítica política-poética da sociedade por meio da arte.

O segundo elemento é a introdução à História da Arte por meio das aulas de Herbert Duschenes, na Faap. Duschenes, que era alemão e tinha uns sessenta/setenta anos naquela época, viajava pelo mundo a cada seis meses, ao lado de sua mulher, Maria, com uma câmera de Super 8. Esses registros eram utilizados nas aulas.<sup>4</sup> Éramos uns 160 alunos numa sala acanhada, insuportavelmente quente. Eu me tornei monitor e, depois, professor-assistente dele. Ia sempre à sua casa para ajudar na edição manual, analógica, colando os filmes e passando as trilhas sonoras naqueles gravadores de rolo.

Duschenes era um espírito inquieto e audacioso que conseguia captar o dinamismo e a diversidade de um mundo em transformação. Ele notava que o mundo estava ficando cada vez mais complexo, imprevisível e multidimensional. Para ele, livros, apostilas e um projetor de *slides* já não eram suficientes para se falar sobre História da Arte. Era necessário desenvolver novas formas de registro e exibição, novas metodologias e novas pedagogias. Essa inquietação do Duschenes também me forjou.<sup>5</sup>

Por fim, o terceiro elemento do tríptico é o ato ou efeito de fazer arte, entre o belo e o sublime. Na Faap, esse fazer, ou esse fabricar, foi impactante, em especial, por meio da gravura. Como a predominância conceitual dos artistas-professores, a pintura em particular foi posta de lado.

O que a gente tinha, em termos do fazer artístico, da técnica, era a gravura, passando pela xilo, o metal, pela lito e chegando no offset. Evandro Carlos Jardim, que era nosso professor, transformava o ateliê de gravura em uma ambiência devotada à fruição e à produção. Ele nos levava, por meio do fazer, da técnica e do detalhe, a mergulhar na produção dos artistas da história da arte. Aquilo também me fascinou, tanto que acabei sendo seu monitor também.

O ensino da Faap soube, naquele momento, não só desenvolver nossas capacidades analíticas e de síntese, como também nos transmitir a ideia da religiosidade do fazer da arte, no sentido que a arte também desenvolve rituais, reconta histórias e reverencia simbologias, estabelecendo assim vínculos críticos, existenciais e espirituais com a condição humana.

A esse tríptico devem ser adicionados outros dois elementos centrais para a minha formação. Um deles é a experiência presencial, extramuros escolares, no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), na Pinacoteca e na Bienal. Tudo isso tendo como mediadores, em especial, Walter Zanini, Herbert Duschenes e Regina Silveira. O outro elemento foi a obrigatoriedade de cursarmos as disciplinas pedagógicas, uma vez que o curso era oferecido apenas como licenciatura. Essas duas experiências complementares me levaram ao que hoje denomino mediação crítico-criativa.

Na 17<sup>a</sup> Bienal (1983), a segunda com curadoria do Zanini, fui monitor, algo que aumentou meu contato com diferentes públicos. Nessa mesma Bienal, acabei atuando ainda como assistente de curadoria de Walter Zanini, em parceria com Luciana Brito, na montagem de gravuras e desenhos provenientes de diferentes partes do mundo. Voltaria a trabalhar na Bienal em 1987, como assistente do artista escocês David Mach, que apresentou uma escultura toda feita de revistas, aos milhares, que tinha um trator no meio. Era uma coisa gigantesca.

6 Ver palestra de Antonio Nóbrega sobre Ariano Suassuna, bem como o de Regina Silveira sobre Walter Zanini. [N.E.]

As aulas pedagógicas, por sua vez, não eram exatamente apazíveis, pois boa parte delas se relacionava com uma educação baseada em técnicas, em disciplinas, da qual fui e sou muito crítico. Mas a obrigatoriedade de cursar essas disciplinas me levou a encarar dois desafios que, certamente, tiveram influência na minha opção por trilhar a carreira de professor.

O primeiro desafio foi dar aulas de arte em uma escola de ensino fundamental. A gente tinha de fazer estágio em alguma escola e eu bati na escola que havia ao lado da Faap, chamada Pequeno Príncipe. O professor de arte tinha ido embora. O diretor me deixou no ateliê, cuidando das crianças, e ficou me observando ao longe. Quando voltou, disse que eu estava contratado. Comecei assim a dar aula para crianças do maternal até o início da adolescência. Foi uma experiência única. O segundo foi o projeto de conclusão das disciplinas pedagógicas, que elaborei com Luciana Brito e Mônica Nador. Esse projeto me levou para o MAC-USP, onde plantamos a primeira e derradeira semente do Educativo do museu.

Ou seja, essa formação plural, transdisciplinar, crítica e de vanguarda me inspirou a atuar como mediador crítico-criativo. Além disso, houve, graças à presença de Regina Silveira, de Walter Zanini e de Júlio Plaza na minha vida, um forte componente de internacionalização na minha formação. Assisti de perto ao contraste entre o regionalismo de Ariano Suassuna e a mundialização de Walter Zanini.<sup>6</sup> Tudo isso junto foi adensando um pensamento e um olhar que eu, inevitavelmente, trouxe para a gestão cultural.

Meu primeiro trabalho no âmbito da gestão cultural foi a implementação e coordenação da ação educativa do MAC da USP, onde fiquei de 1985 a 1987, a convite de Aracy Amaral. Quando cheguei ao MAC, estava fazendo mestrado sob a orientação de Ana Mae Barbosa, nome central da arte-educação do Brasil, com quem eu tinha divergências teóricas. Acontece que, em 1987, ela acabou se tornando diretora do MAC. Então, além de orientadora, ela seria minha chefe, com um educativo já implantado e operando de modo inde-

pendente e crítico ao modelo que ela protagonizava e que se tornou dominante no âmbito da arte-educação a partir dos anos 1990. Imagina a situação. Minhas ressalvas e críticas à metodologia triangular de Ana Mae Barbosa estão expostas em um artigo publicado na revista *Porto Arte* em 1992 (Grossmann, 1992, p.42-9).

Minha dissertação se chamou *Interação entre Arte Contemporânea e Arte-Educação: subsídios para reflexão e atualização das metodologias aplicadas*, e transcorre sobre a ação de vanguarda e da antiarte no ensino da arte. A arte-educação, à altura, não dava conta das poéticas visuais mais transgressoras, como o dadá e o surrealismo da primeira metade do século xx e a arte conceitual, a arte postal, a videoarte, instalações, *performances* e *happenings* que despontaram no pós-guerra. Ancora-do nesse quadro teórico-histórico meu mestrado na ECA-USP, foi apresentado como um relato crítico da experiência no MAC, um projeto “fora do lugar” no contexto daquela contemporaneidade.

Mas o mestrado me colocou também em contato com as aulas do Teixeira Coelho, que nos apresentava não só a teoria, mas as políticas da ação cultural. A Universidade estava gerando uma teoria que tentava entender e atuar ao lado dos centros culturais que estavam surgindo, como o Centro Cultural São Paulo<sup>7</sup> e o Sesc Pompeia. Cursei também a disciplina de Otília Arantes, que nos introduziu o pensamento e a ação de Mario Pedrosa. Tomei contato

<sup>7</sup> Ver palestra de Carlos Augusto Calil. [N. E.]

<sup>8</sup> Experimentos com o programa HyperCard do primeiro computador pessoal Macintosh adquirido em Liverpool para a realização do PhD em 1989, um SE/30.

ainda com dois professores ingleses que foram fundamentais para que decidisse ir para a Inglaterra: David Thistlewood e John Swift.

No mestrado, rapidamente entendi que tinha de fazer logo meu doutorado para estar habilitado a discutir essas questões na Universidade, que é uma interface importante para o pensar e o fazer no sistema das artes no Brasil.

A partir dessa mediação crítico-criativa, seguiu-se uma análise crítica do sistema institucional, o desenvolvimento do conceito antimuseu (Grossmann, 1991, p.5-20) e os primeiros mergulhos na virtualidade.<sup>8</sup> A geração de Walter Zanini e de Regina Silveira lidava com a tecnologia. Zanini comprou equipamento para fazer videoarte no MAC. Esse espírito do experimentalismo, que permitia que se considerasse um museu também como um laboratório, foi fundamental para a minha formação no doutorado, que fiz em Liverpool, de 1988 a 1993.

Liverpool não é nem Londres nem Oxford. É a cozinha da Inglaterra. Naquele momento, a Tate Liverpool tinha acabado de chegar lá, como parte de um movimento para se tentar reverter a decadência da cidade. Liverpool, que teve seu ápice no período industrial, era um dos fantasmas da modernidade na Inglaterra.

Fui para Liverpool com minha primeira mulher e duas filhas e pude, durante quatro anos, me dedicar exclusivamente à pesquisa, graças ao apoio do British Council, da Capes e da família. Ao longo desse período, viajei inicialmente pela Inglaterra conhecendo seus principais museus, pesquisei, dei aula, comecei a orientar e fui professor de um curso de arte contemporânea que meu orientador, David Thistlewood, organizou em parceria com a Tate Liverpool. Hoje, esse tipo de programa é até mais comum, mas ali estávamos no início de uma política de internacionalização do ensino universitário.

O novo ambiente e os novos desafios favoreceram o desenvolvimento de uma outra aptidão: a análise de sistemas, que escaneia criticamente cada contexto institucional onde o desafio é desenvolver um projeto de gestão. Na gestão cultural, é preciso que a gente

entenda os equipamentos culturais nos quais estamos atuando tanto no que eles têm de específico quanto em sua relação com o local, regional, nacional, internacional e universal. Isso demanda não só um estudo do histórico institucional, como também da genealogia que possibilitou essa existência, e claro: um olhar atento e crítico para a contemporaneidade.

Depois de ter confrontado a arte contemporânea com a arte-educação, era preciso, no doutorado, entender o museu, o contexto da mediação crítico-criativa. O equipamento cultural é a plataforma onde se dá o embate entre a produção, a exposição da arte e o visitante. Não deixo de usar o termo educação à toa. Na cultura e nas artes a mediação abriga, em suas ações, a educação. Assim sendo, me vejo como mediador, um crítico-produtor e não necessariamente um educador. Um “culturador”, talvez, um especialista em estudos, crítica e poética da cultura. Curadoria e gestão cultural, por exemplo, são mediação. O que realizamos no MAC-USP em meados dos anos 1980 era muito mais mediação do que educação.

No caso, nessa pesquisa de doutorado em Liverpool, o primeiro passo foi entender significado e significante do museu dentro de uma história eurocêntrica, linear e como esse equipamento cultural chegou a ser, e ainda é, um paradigma e assim, um universal.

Para tanto, foram essenciais nesse processo estudos aprofundados, entre outros, sobre Duchamp, Kant, Nietzsche, os pós-estruturalistas, os desconstrutivistas, os estudos culturais, a crítica institucional e os *site-specific* propostos por artistas na segunda metade do século xx, a metalinguagem, a análise histórica pelo viés do “*Angelus Novus*” desenvolvida por Walter Benjamin, o museu imaginário de Malraux, a dialética negativa em Adorno, a teoria do caos, a geometria topológica.

Ficou claro ali que era necessário criar um contraponto ao entendimento eurocêntrico do museu e valorizar museus deslocados, estranhos, excêntricos aos cânones neoclássicos e moderno, ou seja, do iluminismo e do modernismo, respectivamente. O conceito do “antimuseu”, que surgiu na virada da década de 1980 para

a década de 1990, foi fundamental para a estrutura da minha tese, cujo título é *Museum imaging; modeling modernity*.

Nunca consegui traduzir, a contento, esse título para o português. *Imaging* tem a sua origem na análise de imagens, em particular advinda da tecnologia do Raio-X; *imaging* é a capacidade de se interpretar uma imagem técnica. O museu *imaging*, então, já entende o museu como imagem ou algo que, por si só, tem uma representação. O *modelling modernity* é, ao pé da letra, o ir modelando a modernidade. Ou seja, a ideia era falar do quanto o poder simbólico do museu modelava a modernidade.

O desejo que me movia era o de imaginar futuros possíveis para os museus de arte. Inspirado pelas vanguardas, queria entender o que poderia acontecer depois dos dois paradigmas, o neoclássico e moderno, que é o “cubo branco”. Consolidava-se, naquele momento, o entendimento de que estávamos vivenciando a passagem da cultura material para a cultura na virtualidade. Comprei meu primeiro Macintosh em 1989 e comecei a usar internet com minha ex-cunhada, que trabalhava no centro de computação da USP. A gente trocava correspondência por computador.

Para mim, que nunca me adaptei aos computadores que usavam a linguagem matemática, o Macintosh foi uma maravilha: tudo ali era interface gráfica. E por que falo disso? Porque, inspirado por Vilém Flusser e sua Filosofia da Caixa-Preta, comecei a problematizar esse aparato e, em particular, o sistema operacional, uma vez que o sistema computacional serve como alegoria para se entender os equipamentos culturais.

Como já descrevi em outra ocasião (Grossmann, 2012, p.140-67), na cultura e nas artes, o sistema operacional de um *hardware* (museu, bienal, biblioteca, teatro, galeria de arte etc.) é determinado pela natureza do equipamento cultural, sua genealogia e história, por seu organograma, estrutura administrativa e programática (programa institucional, plano diretor, projetos, planejamento etc.), pelas políticas culturais vigentes e pelo contexto político, ideológico,

cultural, local ou global. O sistema operacional é vital, uma centralidade para qualquer sistema computacional.

Quando voltei da Inglaterra, em 1993, retorno para a USP como professor. Trago um “container de inquietações” que compartilho com alunos, colegas professores e também com o então diretor da ECA-USP, Eduardo Peñuela Cañizal. Foi ele que me convidou para ser o coordenador de pesquisa do Núcleo de Informática de Comunicação e Artes (Nica) da ECA. Lá fizemos a primeira compra de Macintosh para uma escola pública de artes e comunicação no Brasil.

O Nica se transformou em um laboratório experimental para artistas, pesquisadores das diferentes linguagens e campos de atuação reunidos por uma escola com uma natureza singular como a ECA. Ali foram desenvolvidas aplicações e interfaces digitais pioneiras no universo da telemática<sup>9</sup> no Brasil. A partir disso, Imre Simon, presidente da Comissão Central de Informática da USP em 1995, convidou-me para participar de um grupo que planejava a implantação da internet 1.0 na USP.

Em meio a físicos, matemáticos e engenheiros de computação, eu era o cara das humanidades e fiquei responsável por desenvolver o primeiro sistema, portal de informação da USP, o *USP online*. A internet foi instalada em todas as unidades de todos os *campi* da USP e, paralelamente, desenvolvemos o *USP online*. Permaneci na coordenação até 1998, quando assumi a vice-diretoria do MAC-USP (1998-2002).

<sup>9</sup> Telemática = telecomunicações + informática.

<sup>10</sup> Ver palestra de Carlos Augusto Calil. [N.E.]

A partir dessa experiência, comecei a fazer uma análise cultural da USP, algo que está diretamente ligado à minha relação com o IEA. A USP é uma complexidade de culturas. Só dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), por exemplo, você tem artistas, designers, engenheiros e historiadores – e cada um tem um modelo a partir do qual entende aquele contexto. Então, pensar, ou repensar, o Instituto de Estudos Avançados, como fizemos de 2012 a 2016, requer essa capacidade de análise de sistemas: o que é a USP, como ela funciona, qual é a sua genealogia e qual o papel de um instituto de estudos avançados em um contexto como esse.

No ano de 2006, me tornei diretor do Centro Cultural São Paulo. Quando lá cheguei, a primeira pergunta que me fiz foi: por que as pessoas se sentem tão à vontade aqui? Há um visível pertencimento, as pessoas se sentem proprietárias no bom sentido, então ajudam a cuidar da limpeza do banheiro, da manutenção e, apesar de toda amplitude e da aparente falta de segurança, os roubos na biblioteca são mínimos. Isso tem a ver com a gênese da instituição. O espaço foi pensado para que houvesse livre acesso a tudo. Por isso é horizontal, transparente e aberto.

Já fiz referência à alegoria da vela, mas, para o Centro Cultural, uso a alegoria do *Star Trek*, da nave Enterprise, uma atualização necessária quando levamos em conta não só a dimensão material da cultura, como sua relação com a virtualidade. Ali eu me vi como um certo capitão Kirk. E o capitão Kirk precisa do Spock, que representa o outro, a alteridade. Essa série é muito analisada nos Estudos Culturais porque ela foi a primeira produção americana a trazer para o “mesmo barco” o negro, o russo, o oriental e, apesar de não ter um nativo, tem o Spock, que é um ser alienígena.

Meu desafio, ao chegar, foi criar uma nova organização que pudesse dar conta dos desafios da contemporaneidade. Desenvolvemos então um novo organograma. Na gestão, anterior, Carlos Augusto Calil<sup>10</sup> tinha começado a esboçar essa horizontalização, mas nós aprofundamos e radicalizamos essa opção, criando um corpo

diretivo que se reunia a cada quinze dias, composto por doze profissionais representando as novas divisões, mais a procuradoria.

O Centro Cultural, ao longo dos anos, tinha sido dividido em capitâneas hereditárias, que assim se autodenominavam. O teatro reinava em praticamente todas as salas de espetáculo, a dança só entrava no momento de refugio de espaço, a música tinha que batalhar para ter espaço ali e as artes plásticas tinham garantido o espaço do piso superior. Reunimos toda a administração e, assim, as divisões em um espaço único, liberando espaços de vocação pública, social, para as atividades culturais. Todas as coleções que formam a terceira maior biblioteca do Brasil foram também reunidas no entorno da praça das bibliotecas, um dos corações do edifício.

Criamos uma divisão de ação cultural educativa, que partia da teoria de Teixeira Coelho, que políticas culturais geram ações culturais. A primazia dessa divisão não era a educação, mas a convivência e participação cultural. Criamos também uma divisão de curadoria que reunia todas as linguagens artísticas representadas no CCSF, bem como uma divisão de produção para todas as atividades culturais e artísticas. No mesmo espírito de organização e produção coletiva foi desenvolvida uma divisão de acervo e documentação que reuniu todas as coleções do CCSF, e também uma divisão de informação e comunicação que investiu de forma pioneira na virtualidade. Com isso, a gente foi descon-

truindo as capitâneas hereditárias e criando novas dinâmicas, ativamente os espaços dessa imensa nave.

Outro projeto inusitado foi o das “paradas em movimento”, um dispositivo de exposição móvel composto por uma tela de tv com um cone de som em que você tinha acesso à arte contemporânea em diferentes partes do prédio. Com isso, a gente conseguiu contaminar até a biblioteca, que era avessa a qualquer tipo de atividade cultural diversa da leitura.

O educativo também tinha, portanto, a função de explorar e buscar novos caminhos com a curadoria. Para finalizar, compartilho com vocês um dado interessante do Centro Cultural. Naquele momento, o presidente da Associação de Amigos do Centro Cultural era Leopoldo Nosek, psicanalista. Um dia, ele me disse: “Martin, tenho um projeto para o Centro Cultural. O projeto ‘a praça é nossa’. Quero proporcionar aos frequentadores do CCSF a possibilidade de eles conversarem com um psicanalista”.

A partir dessa ideia, criamos o “Converse com o psicanalista”. Toda sexta-feira, colocávamos duas poltronas em diferentes partes do edifício, sempre nas áreas públicas, e, durante dois períodos do dia, os psicanalistas escutavam e conversavam com as pessoas. Chegaram a me questionar, dizendo que aquilo não era cultura. Mas o que é cultura?

Para mim, fazer a gestão de um equipamento cultural é entender como transformar e transgredir práticas sedimentadas em renovadas ações, explorando novas dimensões, aproveitando ao máximo a estrutura e a natureza específica de um equipamento cultural como a Bienal, o MAC ou o Centro Cultural. Não podemos pensar em caixinhas, temos que estar atentos e críticos ao “*take for granted*”<sup>11</sup> das instituições. A essência da mediação crítico-criativa é que ela contamine tudo.

A cultura é o extrato, é o campo onde convivemos. Essa análise cultural não vai pensar somente a linguagem, mas o modo como a gente estabelece relacionamentos, como a gente vive coletivamente,

<sup>11</sup> A tradução literal seria: “tomar como certo”.

o que nos UNE e que formas culturais existem. O que me interessa é, sobretudo, a abertura de entendimento de cultura, que inclui a questão da criatividade.

E vai aqui vai um comentário crítico quanto ao artista. O artista tem uma posição muito privilegiada no sistema cultural ocidental e, sendo assim, se posiciona, muitas vezes arrogantemente, de forma autocrática. Muitos não entendem, inclusive, que gestão cultural não é administração.

Existem colegas na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), nas próprias Artes Visuais, que acham que eu deveria ir para a Faculdade de Economia e Administração (FEA-USP). Mas a gestão cultural tem um diferencial que é, justamente, a convivência com o mundo da criação. Ela se apropria das estratégias e táticas criativas. O gestor, por sua vez, tem de estar muito atento à permeabilidade com a cultura e sociedade contemporâneas.

Mesmo como diretor-geral do Centro Cultural São Paulo, onde fiquei até 2010, dei continuidade ao *Fórum Permanente – Museus de Arte entre o Público e o Privado*, plataforma flutuante para a crítica, ação e mediação cultural, que atua nacional e internacionalmente, em diferentes níveis do sistema de arte contemporânea. Esse projeto surge em 2003, em parceria com o Instituto Goethe devido, em especial, à crise institucional do Masp, como também à crise gerada pela proposta de uma nova sede para o MAC-USP, lançada pelo Teixeira Coelho na virada do século.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/sobre/coberturas-criticas>>.

Essa crise inviabilizou a continuidade da gestão, uma vez que o então reitor da USP escolheu da lista tríplice para diretor do MAC o terceiro nome que somente tinha um voto do Conselho do museu visando minimizar as críticas oriundas do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e da FAU-USP, que eram contra um novo museu projetado por um arquiteto estrangeiro: Bernard Tschumi. Como vice-diretor, eu encabeçava a lista tríplice.

Cabe lembrar aqui que essas crises não são isoladas; as crises institucionais no Brasil são endêmicas e as políticas públicas são precárias, uma vez que estão pautadas pelas políticas de governo e não de Estado, bem como sujeitas a patrimonialismo e movimentos corporativistas. As instituições têm uma grande dificuldade de sobrevivência, seja na esfera da cultura material, seja também na virtualidade.

Lembro-me bem de que, quando eu dirigia a ação educativa no MAC, na gestão da Aracy Amaral, o mesmo Instituto Goethe bancou a vinda do diretor do Museu de Arte de Hannover para dar uma palestra no museu. Havia quatro ou cinco pessoas na sala. Aqui, na Casa do Povo, a gente tem um pouco mais, mas quantas outras pessoas estão vendo a transmissão via *streaming*? Quantas mais irão acessar esse material que está disponível ao acesso público na internet no site do IEA? Naquela ocasião, o museu não tinha sequer gravador, ou seja, nem o registro de áudio ficou.

O Fórum Permanente, então, nasceu também com essa proposta: temos de garantir o registro, a memória; temos que garantir o acesso às informações e aos bastidores do mundo dos museus. O Fórum hoje tem mais de seiscentos vídeos online, tanto aqueles frutos de eventos discursivos organizados pelo próprio Fórum Permanente quanto os que são fruto de parcerias no modelo que denominamos de “coberturas críticas”.<sup>12</sup>

A primeira cobertura crítica foi com o Comitê Internacional de Museus de Arte Moderna e Contemporânea (Cimam), que se reuniu na Pinacoteca na gestão de Marcelo Araújo em 2005. Era um evento fechado, que trouxe para o Brasil os “bambambãs” da arte moderna

e dos museus. Sugeri então para Marcelo Araújo que fizéssemos uma transmissão online e que tivéssemos jovens críticos de arte registrando, com seus relatos, as diversas mesas-redondas que compunham a programação. Tudo isso, e muito mais, está no site do Fórum Permanente com livre acesso.

O Fórum tem um rico manancial, que vai servir para a história. Nossa ideia é manter um arquivo vivo de depoimentos de gente que pensa a cultura e de eventos que são importantes para o entendimento da história das instituições e das exposições. O Fórum opera no interstício da cultura local com o da cultura mundializada.

Roberto Schwartz fala das ideias fora do lugar e fala ainda que temos uma modernidade periférica. Como já disse aqui, a turma de Walter Zanini entendia que produziam coisas na contemporaneidade, tão válidas e pertinentes como em qualquer outra parte do globo. Ou seja, de certa forma, estavam também no centro do mundo: eles anteviam, conceitualmente, que o centro estaria em toda parte.<sup>15</sup>

A gente obviamente sabe que está na América do Sul, mas São Paulo é hoje, certamente, um *hub* cultural do mundo. Só que a gente tem ainda um grande desafio, que é fazer com que isso aqui seja uma interface. A gente tem que dar continuidade ao espírito das vanguardas, de certas manifestações singulares e super originais da modernidade emancipatória no Brasil.

Santos Dumont ensinou os europeus a voar. Le Corbusier, quando veio para cá, voou com o

avião que Santos Dumont ajudou a criar. Então, há momentos da nossa história, de nossa modernidade, que são fascinantes. O MAC foi um espaço experimental, um museu laboratório, mas virou um museu careta, que expõe hoje sua coleção sem problematizar as coisas e a si mesmo. A Bienal de São Paulo foi, por um bom tempo, a terceira mais importante Bienal do mundo, e hoje o que ela é? É apenas mais uma Bienal internacional entre tantas do mundo.

É por isso que quero fazer aqui, para finalizar, um elogio ao Rumos Itaú Cultural. Esse é um projeto incrível, que vem da esfera privada e que tenta, dentro de uma transversalidade dinamizadora, dar conta da diversidade cultural brasileira. Um dos grandes desafios da gestão cultural é o gestor enxergar a cultura como um campo aberto, mutante, e não como um campo estabelecido e sedimentado.

Esta Cátedra, que tem a honra de poder contar com a titularidade de Ricardo Ohtake, foi criada com a ideia de fomentar e adensar a memória da gestão cultural no Brasil. Não se trata de olhar para esse trabalho como sendo um trabalho necessariamente heroico, mas de uma tentativa de valorizar as pessoas e as instituições que fizeram a diferença, que constituíram nossa estrutura cultural e que são guardiões de um patrimônio que eu considero universal.

#### REFERÊNCIAS

- GROSSMANN, M. Anti-Museu. *Revista de Comunicações e Artes*, São Paulo, v.24, p.5-20, 1991.
- \_\_\_\_\_. A importância de (outras) imagens no ensino da arte. *Revista Porto Arte*, v.3, n.5, p. 42-49, 1992.
- \_\_\_\_\_. Desplazamientos y reposicionamientos en el Arte: en el paso de lo internacional a lo contextual. *Revista Errata*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendeño e Instituto Distrital de Las Artes, n.5, p.140-67, ago. 2012.

<sup>15</sup> Ver última entrevista concedida por Walter Zanini ao Fórum Permanente publicada na revista *Estudos Avançados*, v.32, n.93, maio/ago. 2018. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/g7qgm4>>.

---

# PALESTRA 8

# PAULO

# HERKENHOFF

Paulo Herkenhoff →

10 DE OUTUBRO DE 2017

FUNDAÇÃO BIENAL

---

---

*Curador independente, Paulo Herkenhoff ingressou na área da curadoria “pelas bordas”, na década de 1970, quando ainda trabalhava num escritório de advocacia. Foi o primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio (2012–2016), diretor-geral do Museu Nacional de Belas Artes (2003–2006) e curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985–1999). Foi, além disso, curador-adjunto no Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, curador-geral da xxiv Bienal de São Paulo e curador da Fundação Eva Klabin Rapaport; foi consultor da Coleção Cisneros, na Venezuela, e da ix Documenta Kassel, na Alemanha. Ao longo da carreira, empreendeu a curadoria de dezenas de exposições realizadas no Brasil e no exterior. Sua produção bibliográfica contempla a produção de alguns dos mais importantes artistas contemporâneos, como Cildo Meireles, Maria Leontina, Antônio Dias, Beatriz Milhazes e Emmanuel Nassar. Em 2019, tornou-se titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência do IEA.*

**VENHO DE UMA** família muito grande, que tinha, do lado paterno, mais de sessenta netos. Ou seja, nós nos bastávamos. Minha família tinha uma escola, na qual estudávamos e na qual, uma vez por ano, fazíamos exposições. Certa vez, coube a mim fazer uma mostra sobre o estado da Paraíba. Nessa curadoria, aprendi que a palavra escrita na bandeira não era “nêgo”, e sim negro. Meu pai me explicou isso. Para organizar a exposição, comecei a ilustrar os produtos da Paraíba. Fui à farmácia para comprar algodão, mas não encontrava um jumento – e isso era importante porque o rebanho de jumentos é grande na Paraíba. Resolvi desenhar o jumento, mas não ficou bom. E decidi então subir até a biblioteca de meu pai e pegar a caixa do presépio. Tirei o burrinho do presépio e incluí nessa que foi minha primeira curadoria.

Nessa época eu conheci o designer Max Bill a partir de um livro suíço de meu pai, *Konkrete Kunst*. Morávamos em Cachoeiro do Itapemirim, no interior do Espírito Santo, e estávamos em meados dos anos 1950, mas ele tinha livros incríveis. Antes de aprender a ler, eu olhava o que não precisava de leitura, que era o livrinho de quadradinhos coloridos da arte concreta.

Também a minha entrada na área da administração cultural começa pelas bordas. Acho que tudo, comigo, começa pelas bordas. Nos anos 1970, eu trabalhava em um escritório de advocacia no Rio de Janeiro que foi incumbido de reorganizar os museus Castro Maia, que tinham perdido tudo no fogo da Bolsa de Valo-

<sup>1</sup> O Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap) foi o primeiro instituto ligado à Funarte e voltado exclusivamente às artes plásticas. [N.E.]

res. No começo dos anos 1980, fui trabalhar na Fundação Nacional de Artes (Funarte), sob a direção de Edméa Falcão, muito ligada ao artista e designer pernambucano Aloísio Magalhães. Então, a minha introdução a uma certa visão de Brasil parte dessa escola pernambucana de administração pública na área cultural.

Na Funarte, assumi a direção do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap),<sup>1</sup> com a missão de levar essa instituição a todo o Brasil. E isso foi feito através de um esforço de se ter diferentes polos para o Salão Nacional, além de exposições que englobassem artistas de todo o Brasil. Da Funarte, fui para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) trabalhar na segunda reconstrução depois do incêndio de 1978. Foi montada uma equipe profissional e um projeto de reinício da coleção nos termos atuais.

Depois da Funarte, tive, já no começo dos anos 1990, duas experiências que me prepararam para a Bienal de São Paulo. Uma delas foi a Mostra da Gravura de Curitiba, realizada em 1992. Essa mostra, a primeira que fiz, mobilizou treze museus e centros culturais da cidade e 250 artistas das Américas. Trouxemos, pela primeira vez para o Brasil, mostras de Louise Bourgeois e da Guerrilla Girls, que me deram uma banana pelos comentários críticos que fiz à historiografia delas. Disse que elas só tinham artistas do hemisfério Norte e que falavam apenas da discriminação das mulheres do Norte, esquecendo-se das mulheres do Sul do mundo. A outra experiência foi de enfrentamento do precário, da distância, da vontade de fazer arte, que era o Arte Pará, desde os anos 1980. Eu já tinha estado no Pará por conta da Funarte. Cabe dizer aqui que, enquanto trabalhei na Funarte, não viajei para o exterior, mas andei muito pelo Brasil a trabalho. E o que senti, então, é que o Brasil era um país disperso, que não tinha vínculos e conexões suficientes – hoje isso melhorou bastante. Ao mesmo tempo, sempre me interessei muito pelas especificidades da geografia cultural e busquei ter uma visão não hegemônica central.

Pois bem. Nos anos 1980, entrei em contato, no Pará, com algo que foi muito importante para mim: a questão da visualidade amazônica.

Nesse momento, havia dois pensadores em Belém – o filósofo Benedito Nunes e o poeta Jesus Paes Loureiro – que pensavam a Amazônia, e havia artistas – como Luiz Braga, Osmar Pinheiro, Emmanuel Nassar, Dina Oliveira, Miguel Chikaoka e Elza Lima – que tratavam a visualidade amazônica como sendo algo que nascia da diversidade de uma região que tendia a ser vista como um bloco único.

A Amazônia se mostrou como uma região continental que impunha desafios de produzir leituras que fossem além do mero folclorismo. Fazia-se necessário pensar na constituição de uma agenda própria, e também em questões de linguagem. Essas experiências me deram a noção de que a diferença entre Fortaleza e Rio e São Paulo era maior do que a diferença entre Rio e São Paulo e Nova York. Havia mais vontade dos centros de estar com o mundo, com as grandes metrópoles, do que com o próprio país. Essa era uma realidade forte naquele momento.

Uma constante na minha trajetória como curador é que sempre peguei rabo de foguete. Um deles foi o MAM do Rio, que assumi, como curador-chefe, em 1985. O museu havia sido devastado por um incêndio em 1978 e, mesmo depois de reaberto em 1981, estava numa situação precária. Como reequipar essa instituição de um modo técnico e, ao mesmo tempo, recomeçar uma coleção? Nesse processo de reconstrução, iniciei uma coleção de fotografia. Acho que o MAM foi o primeiro museu de arte no Brasil a ter uma coleção de fotografia trabalhada de modo amplo, com enfoque na história brasileira. Ao mesmo tempo em que eu buscava formar um acervo e resolver problemas básicos, como o de goteiras, ia buscando especialistas estrangeiros para legitimar o espaço. O projeto colecionístico era de construir uma enciclopédia visual brasileira do século. O acervo da cinemateca do MAM havia sobrevivido ao fogo e Gilberto Chateaubriand havia resolvido depositar sua coleção no museu. Foi assim que comecei a coleção de fotografias, a de design e artes decorativas e começava a de arquitetura quando precisei deixar a instituição.

Depois de sair do MAM, em 1999, organizei o espaço museológico da Fundação Eva Klabin, no Rio, e vim para a Bienal de São Paulo (1997-1999). Daqui, fui para o MoMA, de Nova York (1999-2002) e, então, para o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, onde encontro uma situação de pré-incêndio. Quando cheguei ao museu, em 2003, o Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (Coppe), grande centro de engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, diagnosticou que um incêndio era iminente. O relatório dizia que o fogo poderia começar hoje à noite ou daqui a um ano, mas deixava claro que estava a caminho e que, quando irrompesse, não haveria como combatê-lo, e o prédio, pelo próprio tipo de construção, ruiria. Passei três anos no Museu Nacional de Belas Artes. Apesar de, ao sair, estar decidido a nunca mais trabalhar para o Estado, sete anos depois acabei aceitando o desafio de institucionalizar o Museu de Arte do Rio, onde fiquei de 2012 a 2016.

Mas as duas experiências que considero mais pertinentes para trazer aqui são a da Bienal de São Paulo e a do Museu de Arte do Rio (MAR). E vou começar pela Bienal, que veio antes.

Tive o privilégio de ser sondado pela Bienal no primeiro semestre de 1996, ainda antes do início da 23ª Bienal, ou seja, dois anos antes da 24ª Bienal de 1998, da qual fui curador. Enquanto a maioria dos curadores é convidada quando uma Bienal se encerra, tive a chance de poder acompanhar a construção de uma Bienal e entender o seu funcionamento antes de colocar a mão na massa. Vim para São Paulo em julho de 1996; a 23ª Bienal abriu em outubro. Esses foram meses muito importantes para que eu entendesse os mecanismos, os entraves e até estudasse as possibilidades.

Então, quando o convite foi formalizado, encontrei algumas salas já combinadas por diretores e alguns países já tinham até escolhido o artista representante. Era uma bagunça, um mandarinismo e uma inconveniência intelectual enorme, porque uma Bienal é sempre uma corrida contra o tempo. Assumi em janeiro e, no final de fevereiro, fui convidado para ir à Bienal de Veneza organizar a

representação brasileira no evento, que abriria em junho. Isso tudo ampliou muito o meu relacionamento com o mundo e, ao mesmo tempo, me pôs a pensar numa série de questões.

Na primeira conversa que tive com o presidente da Bienal, Julio Landmann, o que fiz foi colocar como eu via a Bienal de São Paulo e seus princípios através de um documento formal. E entendia a Bienal como uma exposição, um centro editorial, um centro de pesquisa de reflexão, um centro educacional, e como uma entidade formadora de acervo e de público.

Ao mesmo tempo em que ia desdobrando esses conceitos, elaborava algumas críticas. Apontei, por exemplo, o fato de que, apesar de a mostra, frequentemente, ter temas, eram convidados os mais disparatados artistas para integrá-la. E disse, por fim, que a Bienal, a partir dali, buscaria uma consistência estética e conceitual. Essa foi a condição que lancei.

Deixei claro que a Bienal teria um curador que não admitiria curadorias laterais de pavilhões e de salas. Havia um certo diretor que já estava escrevendo o segundo volume da sua autobiografia, disse que já havia convidado o pintor Jasper Johns e não sei mais quem. Falei que Jasper Johns não estava no plano da Bienal que ia fazer e que se esse diretor, se teve o prazer de convidá-lo, teria o desprazer de desconvidá-lo. Porque a partir daquele momento havia critérios historiográficos e conceitos firmes. E o primeiro critério era pensar no custo social de uma Bienal. Com o orçamento de uma Bienal, é possível construir algumas escolas.

A Bienal precisaria ter, portanto, uma devolução social que correspondesse a esse valor. Ao mesmo tempo, era importante ter clareza de que a Bienal pouco contribuía para o entendimento da arte contemporânea e, sobretudo, da arte brasileira por sua miscelânea de artistas. À época, se falava em obra “tipo Bienal”, que era um trabalho grande, feito com Pó Royal para crescer.

Comecei, a partir daí, a indagar o que seria um trabalho efetivamente historiográfico e crítico – e essas duas situações não andam

apartadas. No caso da Bahia, é possível que esse trabalho fosse o barroco ou a tropicália; em Minas Gerais, o barroco ou a arquitetura moderna; no Rio de Janeiro, o neoconcretismo e o moderno, antes do bodernismo; em São Paulo, focalizaria a antropofagia. Fazendo essa reflexão, fui entendendo que as obras da Bienal deveriam ser uma resposta para a cidade de São Paulo, porque a Bienal, além de representar o Brasil, é profundamente vinculada à psicologia social, no campo da arte, da cidade. Escolhi, então, a antropofagia, um conceito que seria, além de tudo, capaz de inserir um diálogo nesse concerto de nações que é a Bienal. A outra questão é que, ainda que não fosse mais possível cancelar a ideia de representações nacionais, era preciso começar a quebrar a oficialidade desse processo e promover seu ajuste ao conceito de antropofagia, e não tratá-lo como tema.

Tinha conversado, na Bienal de 1996, com um artista do Panamá que me contou a sua história. Ele disse que havia descoberto que o Panamá não teria representante na 23ª Bienal e se propôs a vir de graça. Ele ia olhando o que estava acontecendo na Bienal e ia colocando as coisas no seu “*stand*”. E aí, de repente, surgiu a grande aranha, que a Louise Bourgeois armou. E ele pintou uma aranha na sua sala. Isso tudo foi sendo erguido sem que houvesse uma espessura crítica contemporânea, mas, conforme as coisas foram sendo erguidas, percebi que havia obras que ficavam na parede de frente para o parque, que eram a lixeira da Bienal, o lugar para se esconder.

Nesse momento, decidi que a Bienal não teria pontos mortos e passei a usar conceitos deixados por artistas. Se a Bienal é antropofágica e parte de Oswald de Andrade, ela é esse grande estômago que metaboliza não só as diversas culturas do mundo como as diferenças brasileiras; ela devia, portanto, imantar espaço. A imantação do espaço, que é um conceito de Lygia Pape, corresponde ao uso social de alguns lugares na cidade – lugares nos quais um conjunto de pessoas se reúne para algum tipo de atividade, que pode ser comercial, cultural etc. Quando aderimos a esse conceito, que é

próximo do conceito de gueto de Cildo Meireles, passa a haver ali uma circulação de energia e outras ideias se desenvolvem.

No que diz respeito ao espaço, tomei, *grosso modo*, o modelo deixado pelo curador que me antecedeu, Nelson Aguilar. Com isso, teríamos, no último andar, não “salas especiais”, mas o “núcleo histórico”, que funcionaria como uma base de sustentação que mostraria como a ideia de antropofagia se desenvolveu na cultura brasileira ao longo dos séculos e como o canibalismo mobilizou artistas, escritores e filósofos desde o Renascimento. Outra ideia que aproveitamos da Bienal anterior foi o andar dedicado aos continentes, chamado *Universalis* em 1996, que repartiu o mundo artístico em sete regiões. Observei muito esse espaço e usei a estrutura de agrupamento continental para criar regiões que chamei de “Roteiros”. Esses roteiros foram criados num número correspondente às vezes em que Oswald de Andrade repete esse termo no *Manifesto antropofágico*. E havia, finalmente, a seção brasileira.

A Bienal é um espaço importante para a apresentação da arte brasileira ao mundo. Para representá-la, havia duas questões importantes para a arte do país: a subjetividade e a alteridade na perspectiva antropofágica. A área brasileira foi, portanto, dividida sobre essas duas bases. Nesse processo, o curador adjunto Adriano Pedrosa, de quem só tinha visto uma exposição, mas que me encantou pela inteligência, pela delicadeza, pelo uso do espaço e pelas

<sup>2</sup> Seguidor dos preceitos do filósofo e historiador húngaro Georg Lukács.

grandes articulações de ideias, foi muito importante e nos ajudou, inclusive, a construir, ao lado do Julio Landmann, um discurso para o presidente da Bienal. Entendemos que o presidente, agora que já não se aceitava sair por aí fazendo shopping de exposições, não podia ser uma Rainha da Inglaterra. E seu discurso defenderia que a Bienal era um tripé: exposição, edição e educação.

A partir dessa conceituação, chamamos Evelyn Ioschpe para a curadoria da educação. Fizemos materiais duráveis para atender professores de vinte mil salas de aula. Dois anos depois, esse material tinha sido usado por mais de dois milhões de crianças do sistema público do estado de São Paulo. Posteriormente, com o apoio da Petrobras, esse projeto foi expandido para todo o país.

A Bienal de 1998, a Bienal da Antropofagia e do Canibalismo, não lidou com um tema. Ela explorou um conceito: a antropofagia como um processo de formação cultural, como a ideia de que o Brasil estava pronto, antropofagicamente, para uma cultura autônoma. A antropofagia, segundo alguns historiadores, já estava em Euclides da Cunha, como esteve depois em Clarice Lispector. Ao mesmo tempo, a antropofagia, no caso brasileiro, não era um breviário com recomendações para serem ilustradas e vivenciadas, e nem tampouco um conjunto de heróis da forma para serem seguidos. A antropofagia era um processo permanente de invenção da capacidade de o país se construir e de constituir linguagem autônoma e absorveu as diferenças internas e aquelas da diversidade do mundo.

Entre os anos 1960 e 1970, pelo menos três teóricos brasileiros discutiram a questão da autonomia da cultura brasileira e suas possibilidades. O primeiro foi Mario Pedrosa, que mostrou como, no período da Guerra Fria havia, na União Soviética, a burocracia stalinista definindo os padrões da arte e, nos Estados Unidos, o capital discutindo o processo e as agendas culturais. Pedrosa chega a dizer que, para o mercado, a arte é um presunto como outro qualquer.

O segundo teórico foi Ferreira Gullar, com o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, onde ele, um lukacsiano,<sup>2</sup> pensa um Brasil

com profundidade e trabalha a questão do subdesenvolvimento como potencialidade. Essa ideia está presente também em Mario Pedrosa, que dizia que, no Terceiro Mundo, os artistas tinham mais liberdade do que aqueles subalternos à burocracia soviética ou ao capital mercantil das galerias.

O terceiro foi Haroldo de Campos que, a partir de Friedrich Engels, entendeu que, mesmo nas sociedades subalternas, é possível haver uma ruptura cultural. A partir disso, ele opera a ideia de um discurso autônomo, utilizando-se da antropofagia como um modelo.

A curadoria trabalhou intensamente, em diálogo permanente com os mais de cem curadores envolvidos na 24<sup>a</sup> Bienal. Cada um foi convidado a dar seu próprio testemunho, opinião, concepção, o que fosse, sobre canibalismo e/ou antropofagia. Esses homens e mulheres se dividiram entre aqueles que enxergavam a antropofagia a partir de uma dimensão cultural, e aqueles que entendiam esse conceito numa dimensão política, de poder e de violência do poder. Ou seja, havia uma relação pendular; havia duas formas de se pensar as relações com o Outro.

O modelo foi importante. E, para entendê-lo, é necessário lembrar a fundação da USP e sua consolidação. É a partir de sua experiência do Brasil e da leitura de Oswald de Andrade que Claude Lévi-Strauss organiza seu pensamento sobre estrutura e divide as sociedades entre antropofágicas e antropeômicas. Antropofágicas são aquelas que aceitam o Outro, podendo

devorá-lo; antropeômicas são aquelas que vomitam as diferenças. E há também o canibalismo exógeno, que se alimenta do Outro, do inimigo valente, mas jamais do inimigo fraco, covarde; e há o canibalismo endógeno, no qual se comem as cinzas do próprio grupo para que o espírito permanecesse no totem, como entre os yanomamis. A Bienal se propunha a vivenciar o campo da arte como um campo endógeno. Por outro lado, não nos interessava a antropofagia como prática de penúria. Ela nos interessava mais como prática simbólica.

Existe ainda uma questão warburguiana<sup>3</sup> que, à época, fiquei temeroso de citar por não conhecê-la bem, que é a ideia de transversalidade. Como fazer uma Bienal que nos desse os fundamentos históricos da antropofagia? Os primeiros debates filosóficos realizados no Brasil giravam em torno da natureza da eucaristia, das questões da França Antártica<sup>4</sup> e das diferenças entre jesuítas e huguenotes.<sup>5</sup> Porque a eucaristia é um sacramento canibal: come-se o corpo de Cristo. Abrindo ainda mais a discussão, chegamos a Montaigne, que discutiu o canibalismo dos índios e disse que os europeus, com suas formas de tortura e execução dos presos, eram muito mais violentos do que os índios. Então, partiu-se dos costumes dos índios brasileiros até chegar à teoria freudiana do inconsciente e à questão do fascismo e do nazismo como práticas de violência. Nosso desejo era promover o encontro harmonioso ou friccional das diferenças.

O mais difícil nesse trabalho não foi conseguir as obras históricas de mais de sessenta museus, e sim evitar as indicações oficiais dos países. Tive de fazer coisas do arco da velha para cancelar, para forçar alguns nomes etc. E aconteceram coisas incríveis. Tive de ir a Madri analisar a possibilidade de empréstimo do desenho de *Saturno devorando seus filhos*, de Francisco de Goya, porque a grande pintura nunca seria emprestada. Primeiro, disseram que fariam o empréstimo, mas, três meses antes da Bienal, voltaram atrás. E para mim essa obra era fundamental, porque Goya marca a passagem das antigas representações do canibalismo nas Américas para a ideia clássica de canibalismo mitológico de Ugolino.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Essa questão refere-se ao pensamento do historiador da arte alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929). [N.E.]

<sup>4</sup> Colônia francesa estabelecida na região da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, no século XVI. [N.E.]

<sup>5</sup> Os huguenotes são os protestantes – ou calvinistas – franceses. [N.E.]

<sup>6</sup> No inferno descrito por Dante em *A divina comédia*, o conde Ugolino della Gherardesca é condenado a roer o crânio do arcebispo Ruggieri, seu inimigo, até o fim dos tempos. [N.E.]

Depois da minha viagem, e com a intercedência da embaixada do Brasil na Espanha, eles disseram novamente que sim. Mas, uma semana antes de a Bienal abrir, nos informaram que o patronato do Museu do Prado havia decidido que não emprestaria. Então declarei que, diante desse processo, estava cancelando toda a participação espanhola na Bienal: “Não haverá artistas espanhóis na Bienal porque não somos dignos de vocês”. E lembrei que São Paulo tem um Velázquez, seis Goyas, dois El Greco, e que a cidade ficaria muito sentida com isso. Com isso, botei artistas e curadores espanhóis contra o Prado e, lá pelas tantas, eles resolveram emprestar a obra – mas ela só chegaria dois dias depois da abertura. Como nos dois primeiros dias as pessoas vão para serem vistas, não para ver, tudo bem. O que foi importante nesse processo? O Brasil colocou um problema para o mundo e se colocou.

Agora, o que me horrorizou, à época, foi a rejeição de São Paulo à Bienal. A agressividade com relação a essa Bienal foi impressionante e muito triste. A reação me decepcionou bastante porque não brinquei; fui bastante sério e consistente. Mas as pessoas se reuniram para ver como iam me atacar. E as flechadas vinham a todo momento. Chegaram a me comparar ao personagem da peça *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Houve coisas horrorosas, extremamente agressivas. Mas acho que, a partir dos textos do catálogo, que são primorosos, a cidade entendeu a Bienal. Além disso, quanto mais me afastava de São Paulo, melhor ficava a Bienal.

Os próprios museus tinham sido, em geral, muito respeitosos com a Bienal. Na França, uma coisa muito interessante é que cada museu que eu procurava tinha um especialista, de alguma forma, em antropofagia – ou na parte psicanalítica, ou na parte propriamente da antropofagia brasileira, ou na questão da glutonia. A única sala para a qual não tive o apoio que esperava foi a sala de Van Gogh. E não sabia, mas quando a 5ª Bienal exibiu Van Gogh, houve uma chuva que atingiu a sala Van Gogh. Então, mesmo quarenta anos depois, os museus da Holanda estavam vacinados com relação à Bienal.

E essa história da chuva me leva à famosa chuva de granizo que fechou por alguns dias a 24ª Bienal que, por sua vez, me leva ao MoMA. No dia seguinte àquela chuva eu seria convidado para trabalhar no MoMA. Eu tinha um encontro marcado com Glenn Lowry, diretor do MoMA, e propus que comêssemos uma pizza na própria Bienal, porque não queria sair do prédio. Essa situação até reforçou o convite porque ele viu que, além de cuidar da mostra, eu tinha uma responsabilidade museológica.

No MoMA, recebi a missão de fazer uma exposição que abriria três meses depois da minha chegada. Essa mostra fazia parte de um ciclo MoMA 2000 de três conjuntos de exposições que ocupavam o espaço inteiro com o acerto do museu. O período coberto pela primeira mostra que organizei ia de 1920 a 1960. Trabalhei com correlações, precedentes e diálogos entre América Latina, Estados Unidos e Europa. Estabeleci, então, relações entre Joaquín Torres-Garcia e Louise Bourgeois, entre Lygia Pape e Frank Stella etc. A exposição foi bem recebida. O crítico do *New York Times* disse que ela era uma das três exposições que apontavam para o futuro da instituição. No terceiro ciclo do MoMA 2000, me ofereceram uma sala e foi muito difícil propor algo que fosse aceito pelo meu curador-chefe. Até que, um dia, percebi que o período de 1960 a 2000 estava sendo tratado como o período do triunfo da arte norte-americana, cujo eixo era o minimalismo e o pop. A *Pop Art*, durante a Guerra Fria, indicou as delícias e glórias do capitalismo – consumo, comunicação de massa. Após a queda do império soviético, o minimalismo foi a forma elegante mais ajustada à ideia da *Pax Americana*. De repente, o mundo inteiro passava a ser visto como praticante do minimalismo.

Eu vinha de uma Bienal que tratava a arte brasileira do século xx como uma busca própria de autonomia. Acho que o modernismo propõe essa busca de autonomia, mas não acho que a tivesse alcançado, porque a forma era muito dependente de certos modelos. Só no pós-guerra houve conquistas importantes de autonomia, com o

neconcretismo, com Mira Schendel, Cildo Meireles e tantos outros artistas que, realmente, inventaram arte. Com eles, a arte deixou de ser um legado de imagens a serem reinterpretadas ou de heróis da forma ou de estilos. A arte passou a ser um processo de invenção. O Mondrian que interessaria a uma Lygia Clark é um Mondrian que ele mesmo não fez. Ou seja, seu legado plástico é irresoluto. E quando percebi que esse terceiro ciclo do MOMA era uma celebração do lugar central dos Estados Unidos, resolvi que não ia fazer. Seria muito inconsistente fazer essa mostra sobre a hegemonia americana. E, no MOMA você tem essa liberdade de objetar.

Mas, como disse antes, a outra experiência que quero relatar é do Museu de Arte do Rio, o MAR. Quando foi pensado, o museu partiu do pressuposto de que não teria acervo. E não concebo um museu sem acervo. Para mim, isso é um aluguel indevido. Museu, para mim, é coleta de bens culturais. A partir dessa ideia, se desdobram as obrigações e os privilégios em relação a essa prática. Mas quando fui chamado para assumir, encontrei a ideia requeitada que havia proposto. Porque, anos antes, quando me pediram uma opinião sobre o que fazer num certo terreno na zona sul do Rio, disse que podia ser um museu que tivesse um arquiteto – propus Paulo Mendes da Rocha – e que fosse bastante flexível, no sentido de poder abrir espaços para coleções que fossem chegando. Seria uma coleção de coleções diversas.

Depois de mais de um ano trabalhando como voluntário, disse para eles que não estava procurando emprego. E aí, pouco antes de o museu ser aberto, eles me chamaram. É como se dissessem: “Agora que você provou que não queria essa posição, a gente te convida”. Aceitei sob certas condições e lá me mantive enquanto essas condições foram respeitadas. O MAR se propõe a ser um museu de cultura visual, não só de arte, mas de bens materiais simbólicos. Então, temos, por exemplo, uma coleção de objetos fabricados no Rio de Janeiro ao longo de três séculos, que vai desde objetos de madeira do século XVIII, imitando a louça das Índias, até lembranças de

Copacabana ou uma caixa de engraxate de um adolescente da Maré. A ideia era um museu onde a sociedade civil tivesse uma autonomia curatorial-intelectual e se encarregasse de buscar doações.

Ao longo desse processo, comecei a colecionar não através da ideia de técnicas ou momentos históricos, mas, sobretudo, através de “núcleos significativos”. Uma obra pode estar em um núcleo historiográfico – anos 1960 no Brasil, arte pop –, ou ela pode estar em um núcleo dos conceitos de matemática moderna. O MAR tem uma coleção de infinitos, que é um conceito da filosofia ou termo da matemática. Tem uma coleção de zeros, uma coleção de acasos etc. Ou uma geografia que não se ajusta ao mapa, como no caso da coleção Pororoca, que é uma coleção amazônica, por artista da região ou de obras sobre ela.

Imaginei que o MAR, com o sistema de Organização Social (OS), tivesse o seu futuro traçado. Mas uma OS é feita por pessoas. E eu não podia admitir que o presidente da OS, o Instituto Odeon, Carlos Gradim, passasse por cima da diretoria cultural. Tinha dito que não queria o artista sul-africano Brett Bailey porque achava que ele era um racista – e consultei pessoas que concordaram comigo. Defini que ele não teria espaço no museu. E viajo para Nova York e vejo, na internet, que Carlos Gradim tinha acertado com Brett Bailey numa apresentação no MAR. Ali entendi que deveria deixar o MAR.

Nesse mesmo momento, vi Stefanie, um menino que escolheu se chamar Stefanie, drogada, moradora de rua, ser expulsa do MAR. Stefanie ia dormir no MAR durante o dia e, no dia em que completou dezoito anos, o Instituto Odeon a expulsou. Vi isso. E foi a gota d’água. Ali, entendi que esse não era mais o museu para todos, não era o museu suburbano que nós queríamos que fosse, não era o museu para aqueles que nunca tinham entrado em uma instituição cultural. Stefanie ia às exposições e dizia: “Paulo, como é que você mostra um presunto – quer dizer, um cara morto em uma favela –, se você traz criança pra cá?”. Mas, enfim, foi nesse contexto que saí de lá.

O Rio de Janeiro vive uma situação cada vez mais dramática. Se pensarmos, por exemplo, na esplêndida coleção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)... Esse museu não merece mais o respeito dos colecionadores – nem mesmo dos colecionadores cariocas, como Jorge Paulo Lemann, José Olympio Pereira, os irmãos Moreira Salles. E nós temos de reconhecer que o Império colecionou muito melhor que a República; a República Velha, bem melhor do que Juscelino Kubitschek; a ditadura, bem melhor do que Juscelino; e o PT, bem melhor do que Fernando Henrique Cardoso (FHC) que deixou o Museu Nacional de Belas Artes à beira de um incêndio. Ele, além disso, não comprou, em oito anos, nenhuma obra para o museu e diminuiu o corpo de funcionários a ponto de haver só dois vigilantes noturnos para uma área de mais de 15 mil metros quadrados. Lula olhou para isso. E Dilma, então, foi incomparavelmente melhor. Ela foi uma presidente que gostava de arte.

Já guiei três presidentes da República em exposições. Um sabia tudo. Quem? Você pode imaginar. Na visita de outro presidente, havia só uma grande preocupação: que sua excelentíssima esposa não passasse diante de um quadro do artista de Mato Grosso, Adir Sodré, onde havia umas piroquinhas com asinhas, para não correr o risco de ser fotografada diante daquilo.

Já Dilma fez uma visita presidencial exemplar à inauguração do MAR. Ela olhou minuciosamente a exposição histórica e, quando chegou à Arte Construtiva, traçou tudo. Quando falei o nome de Manuel Messias, um artista afrodescendente de Sergipe, ela disse: “Conheço. Manuel Messias, que morreu na rua com a mãe, em Santa Teresa. Conheci ele nos anos 1960”. Quando chegamos ao térreo, onde havia uma exposição de arte contemporânea, *O abrigo e o terreno*, sobre o direito a se ter uma casa, os assessores disseram: “A senhora não está atrasada? Não está com o pé doendo?”. E ela: “Não, eu tenho que visitar tudo e ver tudo, porque sou a presidenta dos brasileiros”. E visitou a exposição até o final, fazendo comentários inteligentes e perguntas. Aquilo era a visita de uma estadista que considerava a

arte em alta estima. Ela foi uma presidente muito importante para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Antes dela, a última aquisição tinha sido uma Tarsila do Amaral, nos anos 1970. Ela foi, nos últimos cinquenta anos, a mais importante presidente para as artes, para o MNBA, a coleção nacional do povo brasileiro.

---

PARTE III  
**INSTITUIÇÕES  
CULTURAIS**

---

---

# PALESTRA 1 FUNDAÇÃO BIENAL E MASP

Heitor Martins →

19 DE SETEMBRO DE 2017

ITAÚ CULTURAL

---

---

*Graduado em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas e pós-graduado em Administração de Empresas pela Universidade de Michigan, Heitor Martins é sócio sênior da McKinsey & Company e líder da prática digital na América Latina, apoiando grandes empresas do setor financeiro, seguros e telecomunicações em temas relacionados a estratégia, fusões e aquisições, operações, transformação digital e analytics, assim como no desenvolvimento de novos negócios. Heitor também atua de forma ativa no terceiro setor, particularmente em instituições ligadas a cultura e educação. Desde 2014, é presidente do Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde lidera um processo de modernização e revitalização. É membro dos Conselhos de Administração do Insper Instituto de Ensino e Pesquisa e da Fundação Bienal de São Paulo e do Conselho Curador da Fundação Itaú para Educação e Cultura. Foi presidente da Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2013 e vice-presidente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) de 2013 a 2016.*

**BOA NOITE.** É um prazer estar aqui. Quando Ricardo Ohtake e Martin Grossmann me procuraram, respondi: “Desculpem, me sinto um pouco um impostor neste fórum porque não sou um gestor de cultura, não tenho formação acadêmica na área e não estudei nem cultura nem arte”. Minha profissão é outra. Sou formado em Administração, fiz mestrado em Administração, e tenho uma carreira como consultor de empresas, em diversos setores, e com muitos temas ligados à tecnologia. O mundo da cultura é uma espécie de segunda vida para mim; é o que faço em paralelo à minha carreira real. Então, não tenho grandes teorias sobre isso. O que vou fazer aqui é falar sobre alguns aprendizados obtidos ao longo desse período, de coisas que fomos consolidando e conceitos que fomos aplicando. Acho que vários desses conceitos, que foram úteis e válidos, poderiam ser aplicados em outras situações.

Começando pelo começo: jamais imaginei que iria, um dia, ser presidente da Bienal e muito menos que seria presidente do Masp. Eu me formei na FGV, fui estudar fora, fiz meu mestrado nos Estados Unidos, voltei, e estava trabalhando. Sempre gostei de arte, desde criança. E a arte foi uma coisa que eu e Fernanda Feitosa, minha esposa,<sup>1</sup> elegemos como algo que a gente ia cultivar como elemento de conexão do casal. Ou seja, era totalmente um *hobbie*.

Em um determinado momento, nos idos de 2006, 2007, Jorge Wilhelm<sup>2</sup> – que foi secretário do Planejamento e presidente da Bienal –, então

<sup>1</sup> Fernanda Feitosa é a criadora da SP-Arte, Festival Internacional de Arte de São Paulo, que acontece desde 2011 no prédio da Bienal de São Paulo. [N.E.]

<sup>2</sup> Jorge Wilhelm (1928–2014) foi um dos mais importantes urbanistas brasileiros. Deixou como legado obras como o Parque Anhembi e a reurbanização do Vale do Anhangabaú e do Pátio do Colégio; além de obras arquitetônicas como o Clube Hebraica e a sede do Serviço Social das Indústrias (Sesi). Foi secretário do Planejamento do município de São Paulo entre 1983 e 1985. [N.E.]

<sup>3</sup> A Fundação Bienal estava, à altura, paralisada por uma grave crise financeira e administrativa. [N.E.]

presidente da Fundação Nemirovsky, me ligou. Nós nos conhecemos e ele me disse: “Heitor, gostaria de te convidar para ser diretor na Fundação Nemirovsky”. Fui lá e falei: “Olha, Jorge, queria pensar um pouco sobre isso”. E aí fiz várias entrevistas com pessoas ligadas à fundação, com as pessoas da Pinacoteca e com os outros diretores. Voltei e falei: “Jorge, vou declinar desse convite porque acho que o destino dessa fundação é estar vinculada à Pinacoteca. Ela tem que ser gerida de uma forma integrada com a Pinacoteca. Acho que, apesar de ser muito bonito, esse projeto não tem condições de ter voos independentes. E, então, prefiro não participar disso”. Esse foi o único contato que tive com ele. À época, ele ficou um pouco constrangido.

Passaram-se mais ou menos dois anos. Um dia, estou em casa, toca o telefone, atendo e ouço: “Oi Heitor. Aqui é Jorge Wilhelm, e estou ligando em nome da Bienal para te convidar para ser presidente da Bienal”. Aí ele falou: “Tomei a liberdade de indicar o seu nome por causa daquela conversa que a gente teve sobre a Fundação Nemirovsky. Apesar de ter sido muito duro, você foi muito sincero e falou coisas muito importantes para o nosso projeto. Eu fiquei impressionado com aquilo e acho que você seria uma boa pessoa para liderar a Bienal”. E foi assim que, de repente, num dia qualquer, aquele convite caiu no meu colo. Eu nunca tinha tido nenhum contato com a fundação, não conhecia ninguém lá e me vejo com aquele convite na mão. Agora, aquele convite chegou até a mim por falta de opção, não é? Eles tinham convidado “meia São Paulo” até aquele momento.<sup>3</sup>

Isso aconteceu em maio de 2009, e o mandato do presidente anterior tinha acabado em janeiro. Ou seja, eles estavam há meses procurando alguém para assumir a presidência. Toda semana saía um nome no jornal e todos acabavam sempre declinando do convite. Ao receber o convite, falei: “Vou pensar um pouco”. Aí olhei para aquilo e pensei: “As pessoas todas, elas declinam do convite porque olham para a fundação e veem o que falta, não é? Elas não veem aquilo que ela tem. Mas a gente tem que olhar é para o que a gente tem”.

E o que tínhamos ali era um negócio que me pareceu incrível. Tratava-se de uma instituição que, à época, tinha 58 anos de tradição – poucas instituições no Brasil são tão longevas – e tinha um reconhecimento internacional muito grande. Em qualquer lugar do mundo, a Bienal de São Paulo é reconhecida. Ela tem uma capacidade de atrair e mobilizar artistas não só no Brasil, mas fora do país também; ela tem um prédio de 30 mil metros quadrados que é um monumento do Oscar Niemeyer e que está encravado no maior parque da maior cidade da América Latina, o Parque Ibirapuera. É um conjunto de atributos incrível. Aí fiz a seguinte consideração: “Não é possível que com esses atributos todos a gente não consiga construir uma instituição viável”. Naquele momento, tendo isso em mente, disse: “Temos de resgatar a Bienal e transformá-la numa instituição viável. Os elementos estão aqui. Mas isso não pode ser um projeto meu, isso tem de ser um projeto coletivo”. E fui buscar duas pessoas: Alfredo Setubal, que, à época, era vice-presidente do Itaú, e Carlos Jereissati Filho, do Grupo Jereissati, que é dono de vários shoppings e tinha, naquela época, a Oi, no Rio de Janeiro.

Para Alfredo Setubal, que já conhecia de longa data, falei: “Alfredo, isso é muito importante para nossa cultura, muito importante para o país”. E ele respondeu: “Puxa, Heitor, você tem razão. Então, vamos lá, que a gente ajuda e apoia. Estou com você”. Repeti a mesma fala para Carlos Jereissati Filho e ele também respondeu: “Olha,

<sup>4</sup> Ver palestra de Justo Werlang. [N.E.]

<sup>5</sup> Ver palestra de Eduardo Saron. [N.E.]

isso realmente é importante. A gente também está disposto a ajudar”. Começamos assim a criar uma rede e, na sequência, consideramos o seguinte: “Vamos montar uma diretoria. Não dá para ir sozinho. Vamos levar um grupo de pessoas conosco”.

Montamos então uma diretoria que tinha um advogado, para cuidar de questões jurídicas, um administrador, uma pessoa de finanças, tinha o Justo Werlang,<sup>4</sup> fundador e presidente da Bienal do Mercosul, e tinha o Miguel Chaia, que era professor de Ciência Política e Arte da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Ou seja, montamos uma equipe que trazia atributos e experiências complementares e que julgávamos relevantes para o projeto. Também naquele momento, indicamos seis ou sete pessoas para o conselho da instituição – entre elas, Alfredo Setubal e Carlos Jereissati Filho –, para que pudéssemos enriquecer a governança, não apenas no nível da diretoria, da gestão direta, mas no nível do Conselho. E é assim que nasce o projeto da Bienal.

À época, discutia-se se haveria ou não a Bienal, se seria adiada? Do ponto de vista financeiro, não fazer a mostra teria sido uma ótima solução. Do ponto de vista de uma instituição cultural, teria sido um desastre absoluto. Não adiantaria a Bienal ter dinheiro e não ter feito uma boa mostra. Um gestor precisa sempre entender que a função da instituição cultural é diferente da função de uma empresa cujo objetivo é, simplesmente, gerar lucro. O sucesso do Masp e da Bienal não é medido pelo balanço, mas sim pela qualidade das exposições, pelo impacto sobre o público e pela possibilidade de se criar um legado. Por tudo isso, tínhamos uma convicção: a instituição existe para fazer a Bienal e, na medida em que não faz a Bienal, deixa de ter um propósito.

Empenhamo-nos, então, em criar um projeto para a realização da 29ª Bienal, em 2010. Criamos um pequeno comitê para dar início ao processo de busca de um curador – Eduardo Saron<sup>5</sup> fazia parte disso – e, depois de muitas conversas e entrevistas, selecionamos Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, que abraçaram o desafio

de realizar a 29<sup>a</sup> Bienal em um prazo mínimo, de um ano e um mês. Como a edição anterior tinha sido a Bienal do Vazio, cuja marca era ser pequena, definimos que a 29<sup>a</sup> Bienal seria, em contraponto, uma Bienal cheia, com uma quantidade grande de obras, que ocupasse o pavilhão inteiro e que tivesse um público elevado. Era um *statement*, para a sociedade, de que aquela instituição estava viva.

A partir daí, criamos um projeto com dois alicerces fortes: o de transparência e o do envolvimento. O primeiro significava falar o que estávamos fazendo, compartilhar os problemas, explicar o que estávamos querendo construir. Um dia, eu e Marcelo Araújo, então diretor da Pinacoteca, chamamos todas as instituições de São Paulo e falamos: “A gente precisa da ajuda de todo mundo para construir um projeto de Bienal. E esse projeto é importante para a cidade. E gostaríamos que cada uma das instituições contribuísse generosamente para que isso fosse possível”.

E foi assim que fizemos a 29<sup>a</sup> Bienal. Acho que, dentro das condições existentes, foi uma Bienal muito bem-sucedida. Ela contou, por incrível que pareça, com o apoio maciço da sociedade, do meio artístico, e teve patrocinadores muito importantes. O Itaú foi fundamental na sua viabilização, mas outros também fizeram parte desse projeto. Na sequência, partimos para a 30<sup>a</sup> Bienal, com a ideia de consolidar o que tinha sido feito. Decidimos, de saída, que gostaríamos de ter um curador estrangeiro,

6 Em janeiro de 2012, a Fundação Bienal teve seu dinheiro bloqueado pela Justiça em razão de acusações de irregularidades na prestação de contas das verbas recebidas do Ministério da Cultura, via Lei Rouanet.

algo que nunca tinha acontecido e que nos parecia fundamental se quiséssemos ser, de fato, uma Bienal internacional. Precisávamos ser capazes de romper esse paradigma.

Trouxemos então, num processo bem planejado, o venezuelano Luiz-Pérez Oramas. Enquanto fazia isso, a gente trabalhava também na consolidação institucional e na resolução das pendências. Realizamos a 30<sup>a</sup> Bienal, mas não sem soluços: esse foi o momento em que as contas da Bienal foram bloqueadas.<sup>6</sup> Foi uma crise enorme: bloquearam as contas, queriam fechar a Bienal e discutiu-se a transferência da mostra para outra instituição. Tivemos um embaite muito duro com o Ministério Público porque isso acontecia em função da prestação de contas de uma mostra feita em 1999. Deu muito trabalho, mas conseguimos realizar a Bienal e, ao final dela, saí e passei a gestão para Luís Terepins, que foi meu sucessor. Em dois mandatos seguidos, Terepins conseguiu finalizar e equacionar todas as pendências com o Ministério Público e, hoje, a Bienal tem uma situação muito saudável.

Agora estamos num novo ciclo, com João Figueiredo Ferraz na presidência, e Eduardo Saron como vice-presidente. Considero essa gestão atual uma gestão de continuidade, mas com renovação. E acho que essa é outra lição importante: a gente precisa sair das instituições. É importante a gente entrar e dar a nossa contribuição, mas é importante a gente sair também. Fiquei dois mandatos e saí. Quando olho para trás, vejo que todas as pessoas que passaram por lá eram bem-intencionadas – e que se a instituição chegou àquela situação é porque ficar tempo demais nas instituições acaba sendo prejudicial. As pessoas perdem o dinamismo, a capacidade de inovação e de contribuição; elas vão se acomodando e a instituição murcha. Sou um grande defensor da renovação dentro das instituições.

Ao fim do mandato, em 2012, eu disse: “Agora acabou meu capítulo no meio da cultura. Vou continuar me dedicando integralmente à gestão no mundo corporativo, ao meu trabalho. Passou-se um pouco mais de um ano e, de novo, estou em casa, toca o telefone. É

Alfredo Setubal: “Olha, Heitor, o Masp está com uma situação muito complexa. Vamos lá? Você topa? Vamos juntos trabalhar? Vamos ver se a gente consegue ajudar o Masp?”. E, novamente, olhamos para os atributos do museu: “O acervo, a trajetória, o prédio. E o fato de ser um museu que é o símbolo de São Paulo”. Pensamos que uma instituição desse calibre tinha de ser viável, tinha de funcionar e tinha de ser um exemplo. E foi aí que decidimos abraçar o Masp que, naquele momento (2013), estava numa situação, de fato, muito difícil. O museu não tinha dinheiro para pagar o salário dos funcionários no fim do mês e já fazia um ano que não pagava uma empresa de segurança. Tinha pendências de conta de luz, não recolhia impostos. A dívida era de R\$ 70 milhões.

A gente olhou para aquilo e falou: “Temos um problema de governança”. De novo, havia a questão das pessoas. As pessoas que estavam lá eram muito bem-intencionadas, mas estavam lá há trinta, quarenta anos, e não há energia que resista a trinta, quarenta anos fazendo a mesma coisa, não é? O Masp era governado por um grupo de associados, que eram cargos vitalícios. O mais “novo” associado tinha sido eleito nos anos 1990; e a idade média dos associados era de mais de setenta anos. O eixo dinâmico da instituição fica muito limitado quando você não traz novas pessoas, com novas ideias e não tem um processo de renovação.

Resolvemos começar o processo do Masp pelo redesenho do estatuto e da governança, e pela total reformulação do modelo de liderança. E então, naquele momento, as pessoas envolvidas na gestão antiga renunciaram. Apontamos uma nova diretoria – de novo, multidisciplinar –, criamos um Conselho de Administração, com 83 pessoas, sendo oitenta delas eleitas pela assembleia e três com cargos vitalícios, que são os secretários de Cultura do estado e do município e o presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Porque o Masp, apesar de ser uma instituição privada, precisa de uma conexão com o governo. Ela é, afinal, uma instituição privada de interesse público.

Dos oitenta conselheiros eleitos naquele momento, 72 eram novas pessoas que até então não estavam envolvidas com museu. Por que essas pessoas resolveram apoiar o Masp, inclusive se dispondo a contribuir com um volume significativo para o saneamento de suas contas? Na base de seu projeto, o Masp, além de ser uma instituição cultural, é também um símbolo do empreendedorismo, do dinamismo do empresariado brasileiro e do seu comprometimento com a comunidade. O Masp é um museu privado, criado pela iniciativa privada; e com um acervo construído a partir de doações de indivíduos e empresas. Assim, o projeto de revitalização do Masp é também um projeto de reafirmação da sociedade civil e do comprometimento da sociedade com o futuro do país. Esse mote foi fundamental para mobilizar a sociedade ao redor da instituição e foi assim que engajamos os novos conselheiros.

Dentro dessa visão, criamos um projeto de renovação do museu. Procuramos entender, de saída, quais eram suas grandes riquezas. Porque temos de olhar para aquilo que ele tem de rico, e não para o que falta, não é? E o que o museu tinha era um acervo extraordinário. É, sem dúvida, o melhor acervo da América Latina e, talvez, o melhor acervo de arte europeia fora dos Estados Unidos e da Europa. E é um acervo muito rico em outras dimensões também: arte brasileira, arte africana, fotografia, moda. Ou seja, o Masp foi criado como um museu multidisciplinar e tinha, além disso, uma história muito rica. O Masp nunca tratou essa coleção como uma coleção de ícones de adoração, mas como um instrumento de debate da cultura brasileira. Então, ele sempre foi um museu muito inovador, com uma visão radical e aberta à sociedade, que vem do pensamento de Lina Bo Bardi e de Pietro Maria Bardi. Então, entendemos que era preciso resgatar também essa vibração e esse projeto, que é um projeto de transformação cultural e que passa não somente pelos cavaletes, mas por essa transversalidade que hoje existe, que é a capacidade de você mostrar Jean Renoir ao lado de uma fotografia de Bárbara Wagner; de você trabalhar as diversas

tipologias de forma igualitária, transversal. Também entendemos que tínhamos de trabalhar o prédio, que é um ícone, e conviver com a Avenida Paulista, que é parte da nossa geografia. A partir dessas constatações, construímos um programa de renovação do Masp, que era justamente trabalhar o acervo e recuperar o prédio.

No primeiro ano, fizemos uma verdadeira radiografia do que era o acervo, realizando exposições que buscassem explorar as várias dimensões do acervo e que nos ajudassem a apreender suas virtudes e limitações. Em paralelo, trabalhamos o projeto de resgate dos cavaletes. Os cavaletes foram uma bandeira do nosso projeto. Porque os cavaletes são algo que distingue o Masp. Só o Masp tem isso. Foram os cavaletes que fizeram o Masp ser conhecido no mundo todo. Então, para a gente, era muito importante trazer aquilo de volta.

Para levar isso adiante, investimos muito na recuperação do prédio e fizemos o que foi denominado “arqueologia arquitetônica”. Ao longo dos anos, o prédio foi recebendo camadas e camadas de materiais: o grande hall lá de baixo não tinha mais janela, as salas estavam todas fragmentadas... Fomos tirando tudo isso e resgatando o projeto de Lina Bo Bardi, para devolver ao prédio sua dignidade e riqueza. Uma das primeiras medidas foi a reabertura da escada, para que as pessoas pudessem subir e descer dali. E esse é o projeto que está em curso. Na experiência do Masp, uma coisa que adicionamos foi a questão da formação do corpo técnico. Quando fomos convidados para assumir o Masp, fiz uma série de contatos com diretores de outras instituições, do Brasil e do mundo, para saber o que era dirigir um museu. Quando houve o convite para a Bienal, eu tinha feito isso também. Na época do Masp, tive uma conversa com Glenn Lowry, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), e ele me disse algo que me marcou muito: “A maior parte das instituições gasta muito dinheiro e energia na infraestrutura. Eles estão preocupados em construir prédios, em expandir alas e, depois disso, gostam de expandir acervo. Olha, prédio e infraestrutura é bom. Acervo é bom. Mas o que dá realmente vida a um museu é o corpo técnico e a equi-

pe curatorial”. Ele me disse que, se tiver de eleger entre um e outro, devo eleger sempre a formação da equipe curatorial e a capacidade de pensar da instituição. E aqui levamos isso muito a sério.

Mas, de forma geral, as instituições brasileiras adotaram um modelo no qual o recurso humano é muito escasso. As equipes curatoriais são pequenas, e grande parte das mostras é feita com curadores *freelancers*. O problema desse modelo é que ele não permite o acúmulo de conhecimento no processo de aprendizado da instituição. Decidimos que queríamos o contrário: uma instituição que fosse capaz de, por si mesma, construir e desenvolver conhecimento e produzi-lo. A partir dessa decisão, gastamos muita energia para criar uma equipe curatorial, que é liderada por Adriano Pedrosa, nosso diretor artístico, e que tem hoje mais de vinte pessoas. Temos ainda um conjunto de curadores adjuntos, que são pessoas vinculadas em tempo parcial ao museu. É o caso de Rodrigo Moura, que foi curador do Instituto Inhotim; de Lilia Schwarcz, que é antropóloga, professora da USP e de Princeton; de Rosângela Rennó; de Patrícia Carta, em moda; de Pablo León de La Barra, que é nosso curador adjunto de arte internacional e é curador do Guggenheim para arte latino-americana. Temos agora, por exemplo, uma diretora do Museu do Peru, que é curadora de arte pré-colombiana, e por aí vai.

Outra coisa importante, em relação à gestão de pessoas, é que temos como filosofia que todas as mostras tenham a participação da nossa equipe curatorial. Ou elas são lideradas pela nossa equipe curatorial, ou elas são construídas com outras instituições em parceria com a nossa equipe. E, da mesma forma, acreditamos na formação de quadros e técnicos na equipe de restauro, na produção, no programa de mediação – que é o processo de relação com o público – e no *design*. Temos uma equipe de sete *designers* no Masp e todas as publicações são produzidas internamente – o texto, a diagramação, a arte. E conseguimos criar um processo em que todos os catálogos são publicados antes da data da abertura da exposição. Se estivéssemos trabalhando com pessoas terceirizadas,

isso seria muito mais difícil. Tudo isso faz parte do processo de você criar capacidades institucionais, de aprender com cada exposição.

Por exemplo: uma das coisas que a gente mais gosta na mostra Toulouse-Lautrec,<sup>7</sup> que abrimos agora, é o processo de aprendizado. Essa foi uma mostra que fizemos: ela foi toda montada a partir de empréstimos bilaterais. Para cada um daqueles quadros que está lá, saiu uma carta do museu pedindo empréstimo para outra instituição. Muitas vezes, alguém do Masp foi visitar pessoalmente a outra instituição para negociar a vinda do quadro; e nós tivemos trinta *couriers* de outros museus vindo ao Brasil. Os textos dos catálogos foram feitos por pessoas escolhidas e contratadas pelo Masp. Então, essa é uma mostra de grande fôlego, com obras internacionais, que foi genuinamente construída pelo nosso museu. Isso nunca tinha ocorrido. As mostras anteriores eram fruto de produções terceirizadas, feitas por empresas aqui no Brasil ou vindas de fora, com pacotes completos. Esse processo de ir discutindo cada obra individualmente foi um aprendizado diferente. Tudo funcionou bem, e estamos agora pensando em fazer outras mostras assim.

Um último detalhe, muito bacana, é que cada vez que um quadro importante viaja, ele viaja com um *courier*, que é uma pessoa da própria instituição que acompanha o transporte, vai ao museu, vê o quadro ser pendurado, vê se as condições técnicas estão adequadas e, depois, quando a mostra acaba, volta, vê o quadro ser

<sup>7</sup> A mostra *Toulouse-Lautrec em Vermelho*, a maior exposição dedicada ao artista já realizada no Brasil, foi aberta no dia 29 de junho de 2017. [N.E.]

<sup>8</sup> A gestão de Júlio Neves no Masp vai de 1994 a 2008.

retirado da parede, colocado na caixa e o acompanha na viagem de volta. No caso de Toulouse-Lautrec, o museu de Dallas mandou o *courier* deles, fez a montagem e tal, e agora recebemos uma carta dizendo que eles não acompanhariam a desmontagem porque se sentiam confortáveis em ter a equipe do Masp fazendo isso. Esse é o tipo de construção institucional que é muito, muito importante. O projeto que temos hoje visa construir uma instituição perene. E a gente vem trabalhando nisso nas diversas dimensões. Falamos da dimensão técnica, mas há também a dimensão da governança – como criar os processos, os procedimentos, os controles e trazer as pessoas para assegurar a perenidade.

Queria fechar apenas falando um pouco de como a gente chega nisso. O que estamos fazendo não é uma coisa excepcional. O que estamos fazendo é um processo natural de institucionalização. O Brasil tem, dentro do campo das artes, uma tradição muito rica e muito forte. Antes mesmo de virarmos um país, tivemos a Biblioteca Nacional e tivemos uma Academia de Artes. Porque quando veio para o Brasil, a Família Real começou um processo de construção institucional muito forte. E isso permeou todo o século XIX, e início do século XX, e passou a constituir nossa própria noção do que é brasilidade e do que é cultura. Então, quando entramos no pós-guerra, já existe um desejo grande de modernização e uma consciência da importância da cultura. Não por acaso, surgiram, naquele momento, uma série de mecenas que criaram instituições como o Masp e a Bienal. Essas instituições tiveram um período muito rico, mas, com o passar do tempo, as pessoas que as ergueram foram envelhecendo, foram morrendo e passamos a ter uma série de vácuos de liderança.

Até surgiram algumas lideranças novas, mas ainda sob um modelo muito personalista. No caso do Masp, tivemos primeiro Assis Chateaubriand; quando Chateaubriand morreu, em 1968, Bardi continuou; quando Bardi se foi, em 1999, veio Júlio Neves, que começou sua militância no Masp ainda nos anos 1960.<sup>8</sup> Então, o que vivemos hoje é a transição de um modelo da instituição liderada por

um mecenas para uma instituição que tem um modelo de governança compartilhado pela sociedade. E é natural que essa transição gere algumas crises. Passar da liderança do indivíduo para uma liderança coletiva é um processo que não ocorre sem dor. E é isso que estamos fazendo. E essa mudança é possível porque a sociedade acredita no Masp, acredita na Bienal, e quer essa mudança. Nós, de certa maneira, somos um instrumento dentro desse processo desejado pela sociedade.

Porque o dinheiro para se manter uma instituição é um resultado. O dinheiro vem quando você tem um projeto legítimo, tem transparência e tem abertura para abraçar a sociedade. Acho que as pessoas têm muita dificuldade em entender isso. Elas querem sempre começar pelo dinheiro. No Masp, o dinheiro é um elemento. Mas a nossa preocupação é com a governança, o projeto, a transparência, a eficiência e o aprendizado. Se a gente fizer tudo isso direito, o dinheiro vem. A gente acredita na sustentabilidade do museu a partir do engajamento da sociedade. As instituições fechadas em si mesmas são dominadas por um modelo muito corporativista; elas atendem os interesses de quem está lá e, por isso, se fecham e não querem ouvir ninguém. Ao criar instituições abertas, você permite que os interesses do coletivo passem a ditar o rumo da instituição e, com isso, garante seu próprio futuro.

---

# PALESTRA 2

## SESC SP

Danilo Santos de Miranda →

22 DE AGOSTO DE 2017

MUSEU AFRO BRASIL

---

---

*Diretor Regional do Serviço Social do Comércio (Sesc) no estado de São Paulo, Danilo Santos de Miranda é especialista em ação cultural. Formado em Filosofia e em Ciências Sociais, realizou estudos complementares na PUC-SP, na FGV e no Management Development Institute, de Lausanne, na Suíça. Foi presidente do Comitê Diretor do Fórum Cultural Mundial (2004) e presidente do Comissariado Brasileiro do Ano da França no Brasil (2009). Atua como conselheiro em diversas entidades nacionais e internacionais e foi vice-presidente do Conselho Internacional de Bem-Estar Social (ICSW) (2008-2010). Organizou, entre outras, as publicações Ética e cultura (Perspectiva; Edições Sesc SP, 2011), Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana (Edições Sesc SP, 2007) e O parque e a arquitetura: uma proposta lúdica (Papyrus, 1996). Com Mauro Maldonato, publicou Na base do farol não há luz: cultura, educação e liberdade (Edições Sesc SP, 2016) e, com Gabriele Cornelli, Cultura e alimentação: saberes alimentares e sabores culturais (Sesc, 2007).*

**BOA TARDE** a todos e a todas. É um prazer estar aqui cercado dessas duas figuras, Emanuel Araújo e Ricardo Ohtake, e ter a oportunidade de participar deste encontro para tratar da gestão de uma instituição como o Sesc. Gostaria, de saída, de falar um pouco de uma experiência nova: a abertura de uma nova unidade no centro da cidade de São Paulo e, a partir dela, refletir sobre o que, de alguma forma, dá sentido e fundamento a toda a nossa ação.

Acho que o recém-inaugurado Sesc 24 de Maio revela, de alguma forma, os fundamentos da própria ação da instituição. O Sesc terá 71 anos no próximo mês de setembro de 2017, no dia 13. E o fato de estar atuando, em todo o Brasil, há tanto tempo, fundamenta um pouco sua experiência, seu acúmulo de *know how* e seus modos de agir. As ações do Sesc, seja no mundo cultural, seja no mundo das ações sociais e daquelas voltadas ao bem-estar, foram sendo depuradas nesses anos todos.

Mas, antes de tudo, é importante saber por que essa instituição existe. O Sesc foi criado em um período muito especial da história brasileira. No fundo, quase todos os períodos da história brasileira são muito importantes, muito típicos – o atual, inclusive. Mas naquele momento dos anos 1940, logo após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil passava por uma grande transformação em seu modelo econômico. Até ali, o país tinha uma característica muito rural: 80% da população eram rurais e viviam nas pequenas cidades do interior; apenas 20% delas estavam nas grandes cidades. E então essa equação começa a mudar.

Por quê? Porque, depois da guerra, o Brasil entra numa perspectiva de intensa industrialização, que gera também um processo de urbanização muito forte.

Esse processo carrega consigo uma perspectiva mais ampla de modernização do país, decorrente da questão econômica, da questão urbana, da questão social e, também, da questão cultural. O Brasil tem, no que diz respeito à cultura, uma experiência própria. Somos um dos poucos países que têm um momento no qual se assume, ou passa-se a discutir de maneira mais profunda, a sua modernidade do ponto de vista cultural. Essa questão é colocada de maneira muito clara na Semana de Arte Moderna de 22.

Esse movimento tem relação direta com o diálogo que se estabelece entre o mundo da cultura e das artes e a realidade brasileira. Claro que, antes disso, já havia manifestações importantes, mas é a partir daquele momento que a presença das artes se torna mais viva e intensa, desdobrando-se em várias delas. E isso se reflete no pós-guerra, vinte e tantos anos após a Semana de 22, com intelectuais, pensadores e artistas que, de alguma forma, ajudam os empresários a refletirem um pouco melhor sobre a realidade brasileira. E são os empresários que, reunidos, percebem que teriam de colaborar de maneira mais intensa com o Estado, criando instituições aptas a cumprir novas missões, formando gente para o trabalho moderno, para o trabalho da nova indústria, das novas relações comerciais. É com esse propósito que foram criadas, naquele momento, instituições como o Senac e o Senai.

Esses mesmos empresários decidem, na sequência, participar de um esforço de melhoria das condições de vida do trabalhador e propõem a criação do Sesi e do Sesc. Essas quatro instituições são criadas entre os anos 1942 e 1946. Tratava-se apenas de boa vontade? Não. Eles tinham interesse em criar um mercado consumidor e ter um país mais avançado e moderno.

Havia todas essas intenções e havia, até mesmo, um desejo de alguns empresários de ter uma participação social maior. Existe uma

famosa carta, a Carta da Paz Social, que é um pouco a certidão de nascimento dessas entidades. Esse documento, extraído de várias reuniões feitas pelo empresariado nos anos 1940, em que se propunha a criação de fundos para manter as instituições destinadas tanto à formação profissional quanto à promoção do bem-estar social, é uma espécie de carta de intenções.

O que eles propõem para o Estado, naquele momento, é que sejam criadas condições para que as instituições existam. Os empresários se dispõem a administrar, pagar e, naturalmente, dar satisfação de tudo que fazem ao Estado brasileiro. Tanto que todas as contas dessas instituições são, até hoje, submetidas à aprovação do Estado. O Tribunal de Contas da União (TCU) tem um serviço especializado para cuidar das contas dessas instituições.

Existem questões a serem melhoradas – como em todo lugar no Brasil, sempre –, mas, no geral, essas entidades têm tido bons resultados no quadro nacional. Eu digo tudo isso porque, com frequência, se fala que o tal “Sistema S” é uma caixa-preta, que ninguém sabe o que faz.<sup>1</sup> Não é verdade. Existe um controle rígido. Sem dúvida, existem práticas que poderiam ser aperfeiçoadas. Mas, no nosso caso, posso assegurar que existe um cuidado extremo para se fazer as coisas de maneira adequada. Essa responsabilidade fundamenta a existência dessas instituições, desde os anos 1940, em âmbito nacional.

Como isso funciona, em termos de arrecadação? O Sesc recebe uma contribuição, pro-

veniente das empresas, arrecadado via Receita Federal. A Receita presta esse serviço e cobra por ele – 3,5% de toda a arrecadação do *Sistema S*. Esse recolhimento vai para um bolo nacional de cada uma das instituições – Sesc, Sesi, Senai, Senac. No caso do Sesc, isso vai para um organismo chamado Departamento Nacional (DN), sediado no Rio de Janeiro.

O Departamento Nacional recebe esse recurso, via bancária, e repassa para cada Estado 80% do que é arrecadado, ficando com 20% do total. Além de prestar esse serviço, o DN subsidia as regionais mais carentes. Para vocês terem uma ideia, para conhecerem a realidade brasileira, digo: dos 27 entes federativos – 26 estados mais o distrito federal –, apenas cinco são totalmente independentes do ponto de vista financeiro: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul. Os demais dependem mais ou menos desse recurso. Ou seja, trata-se de uma política distributivista original, que existe desde a fundação do Sesc, do Senac, do Senai e do Sesi.

Dentro desse sistema, cada estado tem uma administração própria. Existe uma pequena centralização, apenas do ponto de vista dos grandes temas e ações. A base da governança é, porém, a descentralização. No caso de São Paulo, a administração tem um histórico muito vinculado a todo o processo de constituição desse sistema.

O Sesc começa, portanto, com uma perspectiva assistencialista e paternalista e via o trabalhador como alguém carente, necessitado de atenção e cuidado. A instituição segue nessa perspectiva até metade dos anos 1950; aos poucos vai voltando sua visão, especialmente em São Paulo, para o lazer e o tempo livre. Vai ganhando novas dimensões, vai evoluindo, vai buscando apoios e condições para desenvolver diferentes formas de conhecimento. Vai, ao mesmo tempo, se aproximando dos formadores de opinião e desenvolvendo ações junto às universidades e aos criadores e artistas.

Esses movimentos vão criando uma certa linha de atuação em que o compromisso se expande do campo da assistência e da prestação de serviço e passa a se voltar mais para uma perspectiva educa-

<sup>1</sup> Em 2017, o senador Ataíde de Oliveira (PSDB-RO), presidente da Comissão de Transparência, Governança, Fiscalização, Controle e Defesa do Consumidor do Senado, solicitou, ao TCU, uma auditoria nas onze entidades do chamado Sistema S. (N.E.)

tiva, cultural, de desenvolvimento de capacidades e transformação efetiva da vida das pessoas. E esse fenômeno se dá de maneira muito clara em um estado como São Paulo, onde as condições são mais favoráveis. Em outras partes, o caráter assistencialista, de alguma forma, permaneceu. Quando levamos em conta a ação que o Sesc tem no Brasil inteiro, percebemos que, em alguns estados, sua ação tem uma característica mais assistencialista, mais voltada para a satisfação de necessidades diretas e imediatas do que propriamente para um caráter educativo, de transformação e de mudança.

As ações que a instituição promove têm, como prioridade, o mundo do trabalho e dos trabalhadores, mas são abertas às comunidades. É claro que alguns serviços são voltados exclusivamente para os trabalhadores credenciados, funcionários das empresas que mantêm a instituição – essa atenção especial e, muitas vezes, exclusiva é prevista em lei, inclusive. Mas, no campo da cultura e das artes em geral, a atuação é sempre muito aberta e livre. A razão para isso é simples: o mundo da cultura tem de ter esse caráter de universalização; isso faz parte da sua essência. E, no caso de São Paulo, a instituição foi se voltando para o mundo do lazer e para o entendimento do tempo livre como um tempo para a formação, para a melhoria e o cuidado para consigo. Seguindo por essa trilha, chegamos a essa centralidade da cultura dentro da nossa atuação.

Dizer que o Sesc é uma instituição cultural é dizer que atuamos de maneira integral, ampla.

<sup>2</sup> A Mesbla foi uma grande loja de departamentos que, nos anos 1980, chegou a ter 180 lojas espalhadas pelo Brasil. O prédio da Mesbla da Rua 24 de Maio, um marco comercial da cidade, foi fechado em 1998. [N.E.]

O cultural, para nós, não está vinculado apenas ao mundo das artes e do patrimônio. Quando se fala em cultura, se fala em todas as formas de arte e se fala da formação, da difusão e da mediação, que são aspectos importantes da arte. E fala-se, também, da questão patrimonial e da questão da memória, vinculadas a esse caráter do abstrato, a esse caráter da arte como uma manifestação nobre do ser humano.

A cultura que procuramos desenvolver de maneira integral é a cultura enquanto universo de ação do ser humano, que contribui para transformar, modificar, realizar algo; é uma cultura no sentido muito amplo. A questão cultural atuando no campo da atividade física, no campo da saúde, na convivência entre as pessoas ou na relação com o meio ambiente. Para nós, tudo isso tem um componente cultural.

Quando a gente chega em uma unidade como o Sesc 24 de Maio há serviço de refeições, de inscrições. Nos dois dias de sua inauguração, trinta mil pessoas circularam por essa unidade, por suas diversas rampas e andares. Havia convidados, aí incluídas autoridades, e moradores de rua que tiveram oportunidade de entrar e participar das atividades. Ouvi, pela manhã, o testemunho de uma pessoa ligada a uma ONG que atende moradores de rua; ela me disse que um morador de rua tinha vivido esses dois dias, sábado e domingo, dentro da unidade. Ele entrou sem que ninguém perguntasse quem era ou o que ia fazer. Ele, simplesmente, circulou pela unidade e se sentiu à vontade lá dentro. É essa nossa intenção: abrir as portas para pessoas em situação adversa.

O Sesc 24 de maio tem “essa cara” graças ao genial arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que realizou um incrível trabalho num prédio antigo, onde funcionou a Mesbla,<sup>2</sup> famosa loja de departamentos que ficava na esquina da Rua 24 de Maio com a Rua Dom José de Barros. Adquirimos o prédio no final dos anos 1990, início de 2000, e ele foi sendo reconstruído aos poucos. Foi um trabalho demorado e complicado, devido à localização, à situação e à complexidade do prédio. E ele foi totalmente renovado.

Quando chamamos Paulo Mendes da Rocha para assumir o trabalho de refazimento e demos a ele um programa detalhado de tudo que gostaríamos de colocar no prédio – inclusive, a famosa piscina que está no último andar –, ele nos sugeriu adquirir um outro prédio, menorzinho, bem ao lado. E então nos disse: “Vamos adotar uma solução muito prática”.

Ele propôs uma solução usada em portos para corrigir situações, ou para dar suporte a situações especiais envolvendo um navio: encostar um outro navio ao lado, chamado navio-tarefa. Todos os serviços são colocados no navio-tarefa, que tem a função de passar para o navio principal aquilo de que ele necessita. Explicando melhor: nesse pequeno prédio ao lado, adquirido por sugestão de Paulo, colocaram-se a central de ar condicionado, a central elétrica, os banheiros, os elevadores, a escada, os vestiários da piscina, os camarins do teatro etc. E os patamares do antigo prédio da Mesbla foram mantidos quase que livres, abertos, sem nenhum tipo de serviço.

O prédio principal tem as rampas que vão ligando um andar ao outro. Eu digo, brincando, que Paulo fez uma pilha de praças. São onze praças colocadas umas sobre as outras, com o teatro no sótão e a piscina no alto. Abaixo do térreo, onde normalmente estaria um estacionamento, fica o teatro – porque se trata de um lugar com restrição para a passagem de carros. Então, temos onze patamares, sendo um destinado à convivência, outro à área administrativa, outro à comedoria, outro à atividade física, outro às exposições. Há ainda alguns patamares com área dupla no meio para permitir a altura maior para determinadas atividades.

Agora, o mais importante nisso tudo é a proposta de acolhimento, de receber todo mundo, de ter uma programação intensa e permanente em todas as áreas do campo das manifestações artísticas, no campo da atividade social e no campo ligado às tecnologias – tem um espaço destinado a isso, aberto a toda população, para a formação e o desenvolvimento.

E o que está por trás de tudo isso? A intenção de atingir o maior público possível. Por trás da ação da instituição existem alguns princípios de gestão que são fundamentais. Primeiro, a democratização do acesso, que é uma perspectiva de política pública. Desejamos atingir o maior número possível de pessoas e facilitar o acesso para aqueles que têm menos possibilidades. Uso muito a imagem do Sesc Pompeia, bastante conhecido em São Paulo, que tem uma permeabilidade absoluta com a rua. Isso é essencial, e faz parte da nossa proposta de gestão.

Lidamos com o interesse público. O Sesc é uma instituição privada, mas ela é destinada a uma ação de caráter público. E não se trata de mera democratização. Não é, simplesmente, dizer que todo mundo pode ir. Não basta abrir a porta. É preciso facilitar a entrada, é preciso convidar para entrar. É preciso não criar barreiras, não criar um esquema de tal ordem estabelecido de segurança aparente que impeça as pessoas de entrarem. O que adianta você dizer que, teoricamente, todos podem entrar se as pessoas não se sentem convidadas a entrar?

E a quem estou me referindo? Àqueles que, normalmente, não se sentem convidados. Porque os que se sentem convidados entram de qualquer forma.

Essa perspectiva que estou tentando abordar tem a ver com aquele morador de rua que mencionei. Ele se sentiu convidado a entrar. E as instituições de caráter público devem ter esse princípio prático; e isso não é um simples princípio teórico. Você tem que, na prática, criar condições para isso. As instituições culturais devem ter isso na veia, na essência. Se não, não faz sentido. Mas é claro que, para isso, é indispensável ter recursos. Não adianta ter ideias, propostas e intenções e não ter recursos para realizar. E o Sesc é, de fato, uma benção. Temos um conjunto de empresas que contribuem para que possamos manter a instituição. E isso não nos diminui. Ao contrário. Isso torna possível a realização de tudo o que fazemos. Muitas vezes perguntam: “Mas, escuta, o que vocês fazem com todos esses recursos?”.

Bom, nós temos, hoje,<sup>3</sup> 41 unidades no estado de São Paulo e sete mil funcionários. Só nessa nova unidade, temos 365 funcionários. E alguém me disse: “Mas não é muita gente”? Bem, nós vamos trabalhar das 9h da manhã às 10h da noite, inclusive fins de semana e feriados. E respeitamos as leis trabalhistas. E todos são CLT. Não tem PJ<sup>4</sup> lá dentro.

Com todo respeito, até porque não tenho nada contra quem trabalha com PJ, mas é outra história. Quem contrata via PJ lida de outra maneira com essa realidade. Lá, são todos CLT. Graças a Deus que podemos, que temos recursos para manter esse tipo de situação. E aplicá-los de maneira adequada. Não tenho nenhum receio de encarar essa realidade de maneira tranquila. – Ah, mas no Brasil a situação está muito difícil para todo mundo. Está. Realmente. Está difícil. E já que está difícil para todo mundo procuramos usar melhor ainda o recurso. Todo o mundo que vem trabalhar conosco passa por um processo de admissão, que é rigoroso e difícil.

Muitos outros princípios regem a nossa gestão. A questão da preparação das pessoas que atuam na instituição é um princípio fundamental. Usamos muito a força de equipe. Mas não se trata apenas de aderir, de vestir a camisa e de gostar do que faz; trata-se, também, de estar preparado para isso. Então, o investimento na capacitação das pessoas é algo permanente. Nossos funcionários têm oportunidades: participam de cursos, formações, debates que os preparam para atuar de uma

<sup>3</sup> Dados referentes ao ano de 2017.

<sup>4</sup> PJ é a sigla referente a prestadores de serviços como Pessoa Jurídica, a quem compete impostos concernentes ao campo de trabalho, portanto são contratações fora do sistema de CLT ou de contrato efetivo pelo Sesc. A contratação de PJ pode ser por prazo definido ou por tarefas.

maneira intensa e capaz. Sem isso, o resultado não seria adequado. Uma curiosidade: substituímos a denominação Recursos Humanos por Gerência de Pessoas. Administramos pessoas, lidamos com pessoas. E isso talvez seja o fundamento de tudo, talvez seja a chave de todo o processo. Nada, absolutamente nada do que é realizado pode ser feito sem ter um caráter educativo.

Quando falo em educativo, não falo naquela ideia da indução, de determinar que tem de ser assim, tem de ser assado – Não pise na grama; Não suje o banheiro. É um educativo no sentido mais amplo. Um exemplo simples: limpeza. É fundamental que o banheiro seja limpo. Educa-se com banheiro limpo. O importante é o cuidado com as pessoas, com tudo. Funciona de forma perfeita? Não. Tem horas em que é preciso chegar e dizer: “Ó, precisa limpar ali. Precisa resolver aquilo. Não está legal”. Isso é uma estratégia efetiva e educativa. E isso vale para qualquer lugar, para qualquer casa de família, mas, no lugar público, isso ganha uma dimensão muito maior. Educa-se pelo respeito, pelo acolhimento e pela convivência; pela arquitetura, pelo serviço e pelo programa que você oferece.

Então, tudo isso faz parte de uma proposta. Ah, mas tem lá coisas que acontecem e que não agradam todo mundo. Tudo bem: não é para agradar todo mundo. É para fazer pensar, é para refletir. O caráter educativo está entendido de maneira muito ampla, e ele significa, por exemplo, dar acesso a alguma coisa que você só teria em uma instituição como essa. Dou um exemplo: tem pessoas que só têm condição de ver um artista como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa no Sesc, pelo preço do Sesc. Temos, portanto, um papel. Estamos desempenhando esse papel no lugar do Estado? Não.

Às vezes, nos perguntam sobre a ausência de unidades na periferia. Mas temos unidades na periferia, em bairros como Interlagos, Itaquera e Campo Limpo, e temos projetos de unidades em São Miguel e Pirituba. E essas unidades têm a mesma perspectiva das demais. No caso de Interlagos e Itaquera, onde as unidades são ver-

dadeiros parques, a entrada, inicialmente restrita ao trabalhador do comércio de bens e serviço, hoje está liberada.

A escolha dos lugares é feita em função da necessidade e das condições efetivas para se poder adquirir um espaço. No caso do interior, temos muitas unidades construídas em terrenos doados pela prefeitura. Na capital, a doação é mais difícil, mas recebemos, durante a gestão do Gilberto Kassab, três imóveis. Como o processo é sempre longo, essa doação foi efetivada pelo prefeito João Dória. A gestão Fernando Haddad, por sua vez, efetivou a doação do terreno onde ficava o prédio São Vito, no Parque Dom Pedro II. Tudo isso é para dizer que as escolhas são feitas com base em vários tipos de critérios; mas, o mais importante, é que seja próximo da população que vai tirar proveito daquilo. E o centro de São Paulo era uma área ainda carente de serviços de ação cultural permanente. O Sesc 24 de Maio veio suprir isso e, futuramente, teremos a unidade do Parque Dom Pedro. Também acho importante dizer que, além de executar, de realizar e de ter um programa, é preciso fazer uma reflexão permanente sobre o nosso trabalho e a nossa missão.

Podemos dizer que somos uma instituição que participa de um esforço global. Política pública é feita, principalmente, pelo Estado, mas parte da sociedade tem de executar esse papel também. E é isso que fazemos. No Brasil, nem sempre temos a valorização efetiva do que seja a cultura. Não raro, a cultura, na administração pública é entendida como algo simplesmente ligado ao mundo das artes e do patrimônio – e mesmo aí existem precariedades. Mas cultura é muito mais do que isso. No Sesc, ela é!

Espero ter conseguido deixar aqui algumas imagens sobre as ações do Sesc – para aqueles que o conhecem, ou não. Acredito que é sempre bom e salutar lembrar essas propostas e o papel vital da gestão cultural – sempre entendendo o cultural, repito, no sentido mais amplo possível. Muito obrigado.

---

# PALESTRA 3 ITAÚ CULTURAL

Eduardo Saron →

19 DE SETEMBRO DE 2017

ITAÚ CULTURAL

---

---

*Eduardo Saron é dirigente do Itaú Cultural há dezessete anos. Conselheiro da Fundação Bienal de São Paulo, conselheiro do Museu de Arte de São Paulo (Masp), do Instituto CPFL, da SP Companhia de Dança, do Conselho Nacional de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, da TV Cultura e do Museu Judaico de SP. Diretor do Museu de Arte Moderna (MAM) desde maio de 2019, e presidente do Conselho de Cultura do Estado de SP (Governo de SP - abril de 2019).*

**VOU COMEÇAR** minha fala pela parte final da fala do Heitor Martins, quando ele menciona a chegada da Família Real ao Brasil.<sup>1</sup> Porque precisamos olhar para as coisas a partir do contexto histórico. E o fato é que, dessa boa brincadeira da Família Real, herdamos a sétima biblioteca mais importante do mundo. Ainda que ela esteja em situação de absoluto abandono e de risco de perda de parte do seu acervo, a verdade é que temos uma das dez mais importantes bibliotecas do mundo: a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

E pego essa pequena retrospectiva histórica feita por Heitor Martins para inserir nela o Itaú Cultural. Costumo dizer que a gestão cultural, nos últimos noventa anos, pode ser compreendida a partir de quatro ondas. Essas ondas se sucedem entre iniciativas públicas, privadas, e híbridas – e, no momento atual, a gente talvez tenha uma confusão entre o que é privado e o que é público. Essas ondas são marcadas, de um lado, por um Estado com dificuldade de se institucionalizar e, de outro, por uma sociedade patrimonialista.

Em meados dos anos 1930, tivemos duas importantes iniciativas no caminho de uma certa institucionalização no campo da cultura: no âmbito federal, a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no âmbito municipal, a criação do Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo, chefiado por Mário de Andrade.

A constituição do Iphan, em 1934, com esse olhar para o patrimônio, é, de certa forma, a *égide a posteriori* da Semana de Arte de Moderna

<sup>1</sup> Ver palestra de Heitor Martins. [N.E.]

<sup>2</sup> Ver palestra de Danilo Santos de Miranda. [N.E.]

de 22, quando se entendeu que era fundamental pensar o Brasil através do Brasil. Já a iniciativa do prefeito Fábio Prado, capitaneada por Mário de Andrade e oficializada em 1935, foi extremamente inovadora porque, pela primeira vez, se pensava a matriz da cultura como política pública integrada ao conjunto das políticas públicas da cidade. Tanto era assim que, no organograma da prefeitura, a cultura aparecia ao lado do planejamento, da fazenda e da saúde. Tratava-se, no fundo, de um programa ideológico. Naquele momento, um grupo de intelectuais e empresários paulistanos entendeu que, para o país avançar, era preciso que as questões relacionadas à cultura, à arte e à intelectualidade estivessem na pauta do dia a dia. Essa talvez tenha sido a primeira iniciativa de se tentar institucionalizar a política e a gestão cultural no Brasil.

Em seguida, temos a segunda onda, marcada por certo hibridismo, mas com uma presença intensa da iniciativa privada. Essa segunda onda começa nos anos 1940, com o Sesc,<sup>2</sup> que é uma instituição privada com finalidade pública e que se mantém a partir de uma contribuição obrigatória. O Sesc, desde a sua criação, dá muita ênfase à qualificação e à constituição de repertório do trabalhador brasileiro. Há, além dessa, outras duas iniciativas potentes, reflexos de um país que estava se organizando e se encaminhando para a industrialização: o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de São Paulo, criados pelo Ciccillo Matarazzo. E lembremo-nos de que o MAM e a Bienal geram outros importantes equipamentos, como a Cinemateca Brasileira e o Masp, esse criado sob uma perspectiva puramente empresarial.

Ou seja, a primeira onda foi marcada por uma iniciativa puramente estatal, enquanto a segunda onda está ligada a uma iniciativa que parte do campo empresarial, já com certo hibridismo. Na terceira onda, a partir dos anos 1970, o Estado se reposiciona e se recoloca no sentido de criar alguma institucionalidade para o mundo da cultura. Mas existe aí também a perspectiva do hibridismo. É importante lembrar que a Lei Rouanet tem origem na Lei Sarney;

e a Lei Sarney não remonta ao seu governo, mas a 1973, quando José Sarney era senador e apresentou ao Senado um Projeto de Lei que criava o primeiro incentivo às artes no Brasil. Esse projeto não avançou naquele momento, e foi retomado em 1985.

Durante essa onda dos anos 1970, é criada a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e tem início o projeto do que viria a ser o Centro Cultural São Paulo (CCSP).<sup>3</sup> Essa instituição, pensada em diálogo com o Centre Georges Pompidou (Beaubourg), em Paris, começou a ser desenhada na gestão de Olavo Setubal, na prefeitura de São Paulo, a partir de desapropriação do terreno. Cabe lembrar que o mesmo Olavo recria a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo – que tinha se tornado só um departamento – e chama um grande crítico de teatro, Sábato Magaldi, para assumi-la.

Por fim, a quarta onda começa a ser desenhada com Sarney, em 1973, e se materializa com a criação da Lei Sarney, promulgada em 1985, logo após a reabertura e um pouco antes de ser desenhada a Constituição de 1988. Essa quarta onda, acaba, a meu ver, gerando um certo imbróglio na relação entre a desejada institucionalização da cultura e o papel da iniciativa privada nesse campo. Apesar de ter contribuído para o avanço da cultura, esse movimento criou um certo véu e deixou um pouco turvas as fronteiras.

É também durante a quarta onda que se institui o Ministério da Cultura (MinC). A pasta, aliás,

<sup>3</sup> Ver palestras de Carlos Augusto Calil e de Martin Grossmann. [N.E.]

é criada para acomodar algumas necessidades do governo. Lá pelas tantas, descobriu-se que não havia nenhum mineiro entre os ministros de Sarney e resolveu-se desmembrar o Ministério da Educação – que, até hoje, leva o C da Cultura. A primeira encomenda que Sarney faz para o ministério, devidamente comandado por um mineiro, José Aparecido de Oliveira, foi o debate sobre uma lei de incentivo. Sarney, inclusive, recupera, seu próprio projeto de lei de 1973.

A quarta onda, e o hibridismo impulsionado pelo incentivo fiscal, tem vários desdobramentos. O incentivo criado por Sarney chegou a ser desfeito pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello. Mas não demorou para que Collor retomasse essa ideia, com a criação da Lei Rouanet, de 1991. Logo depois da Lei Sarney, já em 1986, foram idealizados, por exemplo, o Itaú Cultural e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). A iniciativa privada passa a tentar, por meio de institutos ou de suas diretorias de marketing, se beneficiar do incentivo fiscal para fomentar a arte e a cultura no país. Cria-se assim um borrar de fronteiras entre o marketing e a cultura.

O incrível nessa história é que, no momento que o ministério é criado, as autarquias que se juntam à pasta – Ipham, Funarte, Embrafilme e outras – começam a se sentir fragilizadas. Como a criação do Ministério da Cultura não foi acompanhada da implantação de uma política efetiva, as vinculadas ficam fragilizadas. Essas autarquias e instituições tinham, na educação, alguma preponderância. Mas, no momento que se cria um ministério sem uma política consistente e muito dependente de uma lei de incentivo, as vinculadas passam a ter uma maior fragilidade nos orçamentos e na constituição dos seus técnicos.

Então, apesar de trazer um alento para o setor, a criação do MinC fragilizou as instituições culturais do próprio governo federal. Ao mesmo tempo, o governo passa a oferecer um incentivo fiscal para a iniciativa privada que, até então, com mais ou menos força, mobilizava seus próprios recursos. E, com o tempo, a iniciativa privada acaba ficando um pouco viciada nisso. Tanto é que, em outros

campos, como o social, você vê a criação de instituições com recursos próprios das empresas. No campo cultural, o avanço só se dá com a lei de incentivo.

Esse hibridismo, com o ministério enfraquecendo suas próprias instituições e com a iniciativa privada sendo mobilizada a partir do incentivo fiscal, deságua na criação das Organizações Sociais (OS). As OS foram criadas para que a área pública pudesse acessar o incentivo fiscal – algo que autarquias, instituições ou fundações públicas não podiam fazer. Aprofunda-se assim esse “hibridismo patrimonialista”. Como também as instituições públicas podem sobreviver por meio do incentivo, o orçamento direto fica em segundo plano e passamos a ter cada vez mais exemplos das OS que compensam a ausência, ou a fraca presença, do Estado.

Associado ao “hibridismo patrimonialista” – que envolve Lei Rouanet, diretores de marketing, instituições culturais e governos – e à desconstrução da institucionalidade da cultura, tivemos a criação de novas instituições. O *boom* das commodities,<sup>4</sup> no meio do governo Lula, poderia ter sido o momento para se salvar a Biblioteca Nacional, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e outras tantas instituições ao redor do país. Mas o que acabou acontecendo é que o Estado impulsionou um desejo de os governantes criarem novos equipamentos. Isso aconteceu no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Pernambuco, Acre, Rio Grande do Sul etc. Esses equipamentos foram, no entanto, criados sem

que se pensasse em como se daria sua manutenção e sem que se refletisse sobre os equipamentos existentes – os governos parecem até ter se esquecido deles.

Esse “hibridismo patrimonialista” também fez com que, ao lado da criação dos equipamentos, houvesse a espetacularização da cultura. Os recursos foram assim migrando para os fogos de artifício e se tornando escassos para os artistas. Esse uso da Lei Rouanet responde, inclusive, por muitas das críticas feitas ao mecanismo. Basta lembrarmos da crise da árvore da Lagoa,<sup>5</sup> exemplo potente da aproximação entre a Lei Rouanet e o espetáculo, quase sempre ligada ao desejo das direções de marketing das empresas de alavancar suas marcas.

Enquanto isso, as instituições perenes e os corpos estáveis, que geram legado, iam ficando em segundo plano. Por fim, somando-se a essa confusão que imperou no final dos anos 1990, início dos anos 2000, tivemos o “império da catraca”. O que isso significa? Que, mais do que a atividade em si, o que importava era o quanto a catraca rodava. Criei, para definir o fazer cultural dos últimos anos, uma analogia com a localização do CEP: o C da catraca, o E da espetacularização e o P do prédio. Essas três letras resumem algumas das distorções que vivenciamos nessa quarta onda.

Resumindo: há uma lei de incentivo, que vem para contribuir, mas que vicia com intensidade o sistema; e você tem as OS, criadas para dinamizar a ação do Estado, mas que acabam, elas mesmas, se utilizando do incentivo fiscal para dar conta de uma coisa da qual o Estado não dá conta. E é interessante notar, em São Paulo, que as duas iniciativas de retomada da cultura brasileira, com o Masp e a Bienal,<sup>6</sup> se ancoram no incentivo, mas se reconectam com a segunda onda, com a tomada de consciência de que a iniciativa privada precisa se mobilizar para que essas instituições se tornem cada vez mais sólidas. E, a meu ver, a segunda onda foi a que menos distorções teve.

E onde se localiza o Itaú Cultural nisso tudo? O instituto surge na quarta onda, ancorado em recursos da lei de incentivo. Há trinta

4 Momento no qual a economia brasileira, em parte impulsionada pelo crescimento da China, teve um crescimento expressivo. Em 2004, o crescimento do PIB brasileiro, que havia sido de 1,2% em 2003, saltou para 5,7% em 2004. [N.E.]

5 Em 2007, o Banco Bradesco fez uso da Lei Rouanet para bancar a instalação da árvore de Natal, enorme e brilhante, da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. O uso de incentivo fiscal para o projeto, orçado em R\$ 2 milhões, gerou um grande debate público e entrou para a lista dos casos que foram construindo a má fama da lei federal. [N.E.]

6 Ver palestras de Heitor Martins. [N.E.]

anos, na criação do que viria a ser o Itaú Cultural, trabalhamos com duas possibilidades: criar uma diretoria de marketing especializada no uso do incentivo fiscal ou criar uma instituição própria, com missão, visão e equipe. E todos nós, naquele momento, apostamos que Olavo Setubal escolheria o primeiro cenário. Afinal de contas, numa diretoria ligada ao marketing, o impacto sobre a marca seria mais imediato e o banco teria, em tese, maior controle sobre o seu fazer cultural. Mas ele optou pela segunda alternativa, que nos permitiria desenhar uma estratégia sólida para a cultura. Olavo tinha clareza de que se fizéssemos bem arte e cultura, as pessoas, naturalmente, iriam nos reconhecer como uma marca que tem um compromisso maior que seu *core*. E é preciso que se diga: a Lei Sarney foi fundamental para que se tomasse essa decisão, que era ousada.

Ao assumir a presidência do Itaú Cultural, em 2005, Milu Villela, de pronto, perguntou: “Afinal, quem paga as nossas contas?” E o que pagava as nossas contas era a lei de incentivo. Embora a gente já atuasse usando o Artigo 26,<sup>7</sup> que exige contrapartida, nossa realidade era essa. Milu Villela, no entanto, em várias conversas no banco, inclusive com Alfredo Setubal, que era então vice-presidente financeiro, deu início a um processo de desmame da Lei Rouanet. Não quer dizer que o banco não usa a Lei Rouanet. Usa. Patrocinamos, com ela, o Masp, a Bienal, o Instituto Tomie Ohtake, o Parque Lage, no Rio de Janeiro etc. Mas entendemos que o

7 A Lei Rouanet permite que empresas e pessoas físicas invistam parte do imposto de renda devido em projetos culturais de duas formas. Na mais usual delas, o Artigo 18, o doador pode abater 100% do valor investido em projetos de artes cênicas, música erudita e instrumental, exposições de artes e livros. Na outra, o Artigo 26, o patrocinador pode deduzir apenas 30% do valor investido, ou seja, a empresa, obrigatoriamente, coloca recursos próprios no projeto. [N.E.]

banco tinha a obrigação de colocar recursos próprios no Itaú Cultural e, com isso, liberar os recursos do incentivo fiscal para outras instituições. E assim foi feito. Esse é o primeiro ano em que a gente não usa nem um tostão de Lei Rouanet. Nosso orçamento é de R\$ 95 milhões – R\$ 95 milhões sem incentivo.

Obviamente, o processo, iniciado com a chegada de Milu Villela foi longo. Desde 2009, o cume do nosso uso de Lei Rouanet, os recursos incentivados vêm decaindo. Dessa forma, o banco se realinha com a segunda onda: somos uma instituição privada que usa recursos próprios. Por outro lado, defendemos a Lei Rouanet.

Em relação às tão faladas distorções da lei, o que digo é que o problema não é ter ou não ter 100% de isenção fiscal. O problema é: quem está se beneficiando da Lei Rouanet? Cada vez mais, me preocupo com duas questões: se o projeto apoiado tem um sentido de perenidade e se esse sentido de perenidade deixa um legado para a sociedade brasileira. Esses dois pressupostos – seja no campo simbólico, seja no campo econômico – são fundamentais para que o banco apoie um projeto de terceiros.

Se vocês me perguntarem qual será a próxima onda, não sei responder. Mas, se vocês me perguntarem como podemos institucionalizar mais o mundo da cultura e nos afastar do patrimonialismo, eu diria que o caminho para isso é fazermos um debate mais franco sobre o uso desses recursos. Não dá para ter um Ministério da Cultura que, ao longo dos seus trinta anos, tenha tido 21 ministros. Não dá para ter um Ministério da Cultura com R\$ 412 milhões de orçamento. Só para se ter uma referência, o Sesc, em São Paulo, tem um orçamento de R\$ 2,3 bilhões. Ao mesmo tempo, não dá para se ter uma iniciativa privada que só pensa em arte e cultura a partir das possibilidades abertas pelos incentivos fiscais.

Os incentivos são importantes e devem ser mantidos porque, sem eles, a crise da cultura no Brasil seria muito maior, inclusive porque o orçamento direto está sendo sempre embarreirado pelo Ministério do Planejamento em nome do superávit primário. Os

incentivos, nos últimos quatro anos, se mantiveram no patamar de R\$ 1,2 bilhão, R\$ 1,3 bilhão, a despeito da crise. O Fundo Nacional de Cultura (FNC), por sua vez, tinha R\$ 500 milhões há cinco anos e, este ano, será zero. Por quê? Porque ele é contingenciável. Ou seja, a Lei Rouanet nos viciou, mas é também ela que nos salva.

Em mais da metade dos países da Comunidade Comum Europeia, os orçamentos da cultura são constituídos a partir das loterias. No Brasil, a lei estipula que 3% do orçamento da loteria vá para o Fundo Nacional de Cultura, mas esses recursos, simplesmente, não são repassados para o MinC. Eles ficam parados no governo e viram superávit primário. Imagina a cultura gerando superávit primário? Nosso orçamento não faz nem cosquinha nas contas da União.

Apesar disso, quantas vezes o mundo da cultura se mobilizou para que os recursos da loteria fossem para o FNC? Pouquíssimas. A cultura não tem sequer uma bancada no Congresso Nacional. O último grande defensor da cultura no Congresso, para o mal e para o bem, foi José Sarney. Não é incrível? Estamos, portanto, muito longe do estágio máximo da cultura, que é ser matricial na constituição das políticas públicas: mais recursos para a cultura significa, em médio prazo, menos necessidade de recursos para penitenciária e segurança pública. Mas não temos métricas capazes de demonstrar isso. Na educação, se sabe, por exemplo, que uma adolescente que frequenta a escola por determinado tempo tem menor pro-

8 Ver texto de Ricardo Ohtake. [N.E.]

babilidade de ficar grávida. Na cultura, não temos indicadores que meçam o impacto da cadeia produtiva sobre a economia. Estamos a anos-luz do que está se fazendo em outros países.

Na tentativa de enfrentar essa tamanha desarticulação, criou-se, em 2016, o Fórum Brasileiro pelos Direitos Culturais. Para além das questões envolvendo a Lei Rouanet e o orçamento, outro assunto urgente é o da gestão cultural.<sup>8</sup> A academia não está dando conta de formar o gestor cultural. Vive-se hoje, na gestão cultural, o que se viveu nos anos 1960, 1970 e 1980 na televisão brasileira. Quem eram, à época, os profissionais da televisão? Os próprios colaboradores e técnicos que iam se formando dentro da tevê ou aqueles advindos do rádio. A academia não fornecia profissionais para esse universo. É isso que vivenciamos no mundo da gestão cultural. A academia pouco, ou quase nada, contribui para a formação do gestor e, ao mesmo tempo, o mundo da cultura exige cada vez mais profissionalismo. Hoje, um projeto é avaliado não só por sua potência artística, mas por sua capacidade de governança, algo não necessariamente ligado ao artista. Ou seja, há uma imensa demanda reprimida, mas a academia ainda não entrou nessa dinâmica.

Existe um ou outro programa, mas tudo ainda de forma embrionária. A Universidade Federal Fluminense e a Universidade Federal da Bahia criaram programas interessantes, mas acho que, até pelo debate ideológico muito engajado, se perderam pelo caminho. O curso de pós-graduação em política, economia e gestão cultural criado pelo Observatório do Itaú Cultural há dez anos recebe profissionais com múltiplas formações, com um entendimento que vai dos marcos legais regulatórios até o campo artístico. Ou seja, as próprias instituições culturais estão tentando dar conta desse *gap*. Não é fácil encontrar profissionais com a transversalidade exigida pelo mundo da cultura, que é cada vez mais complexo.

Já do ponto de vista público, foram poucos os gestores, no MinC, que deram perenidade à política pública. Os atores do campo não conseguem, geralmente, estabelecer uma agenda mínima do que

deveria ser uma política cultural consistente. Um exemplo disso é o nosso Plano Nacional de Cultura: ele tem 53 metas. Ora, qualquer plano que tenha 53 metas não tem meta alguma. Quando você coloca a turma do teatro do lado da turma das artes visuais ou do cinema, as pautas são muito diferentes – e, por vezes, conflitantes. Não há um entendimento a respeito da necessidade de uma pauta comum.

No campo da educação, por exemplo, apesar de haver diversos matizes ideológicos, há também alguns consensos. Ninguém abre mão, por exemplo, das ideias de que toda criança deve estar na escola e de que a alfabetização se inicia no último ano do ensino infantil e se estende até o primeiro e o segundo anos do ensino fundamental. Esse debate está superado. Na cultura, em virtude do alto grau de subjetividade, nenhum debate está superado. Não existe uma coluna cervical que oriente o mundo do cinema e o mundo das artes visuais. Ao contrário. Muitas vezes, o que existe é o conflito. E existe ainda, a meu ver, uma certa desconexão com o passado.

O pernambucano Aloísio Magalhães que, além de um grande designer, foi um grande gestor cultural costumava dizer que, para você ir mais longe, você precisa ir mais para trás. É a tensão precisa que te leva para a frente. Acho que as instituições culturais precisam ter isso em mente. Não dá para ter inovação sem conservação; não dá para ter produção artística, fronteiras sendo quebradas, sem a memória. No Itaú Cultural, temos o programa Rumos, que olha para

<sup>9</sup> СССР é uma abreviatura, em russo, de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A sigla era usada nos uniformes esportivos. [N.E.]

a frente, mas temos também o Projeto Ocupação, que tem o objetivo de preservar a memória artística e de fomentar o diálogo entre as diferentes gerações. Afinal, quem foram os artistas que geraram os repertórios para que essa moçada nova esteja produzindo?

O repertório, a memória e a conservação são tão ou mais importantes do que a inovação, do que olhar para a frente. Também por isso, temos a *Enciclopédia Itaú Cultural*, que possui mais de duzentos mil registros. Essa decisão de se olhar para a memória foi tomada logo no início do Itaú Cultural, pelo próprio Olavo Setubal. Ele disse: “Eu quero olhar para a memória da arte brasileira. E eu quero me utilizar da tecnologia”. Naquele momento, o Banco Itaú era conhecido como “o banco tecnológico”. Cabe lembrar que vivíamos então uma corrida inflacionária e, quanto mais tecnológico fosse o banco, mais capacidade ele teria de vencer a inflação. A tecnologia do banco foi emprestada para que se fizesse essa base de dados – que em seu surgimento era voltada às artes plásticas, mas que hoje cobre tudo. A *Enciclopédia* é algo que o Itaú fez e faz com excelência. E aí faço uma provocação: Por que outra instituição teria de percorrer esse mesmo caminho? As instituições precisam se colocar perguntas simples, como: Qual é o meu acervo? Onde é o meu nicho? Onde vou me estabelecer?

E não resisto, neste momento, a fazer uma digressão. Na União Soviética dos anos 1980, quando houve os Jogos Olímpicos de Moscou, a gente via muito a sigla СССР.<sup>9</sup> E é sobre essa sigla, СССР, que quero falar. Vocês vão me entender. É claro que o Banco Itaú precisa observar o seu *core*. Se o nosso *core* não der certo, não tenho Itaú Cultural, não tenho Itaú Social, não tenho as iniciativas que vão além do *core* do grupo. O primeiro C da sigla diz respeito ao *core*. O banco precisa cumprir seu objetivo básico: rentabilizar os clientes, rentabilizar os acionistas, prestar um serviço de qualidade, pagar impostos e gerar empregos. Esse *core*, no entanto, não tem sentido, em se tratando de um dos maiores bancos do mundo, se não houver, junto dele, uma causa. Esse é o segundo C: causa que, no

caso do Itaú Cultural, significa gerar espaço para a constituição de uma forte e potente cultura no nosso país. Mas é também imprescindível que causa e *core* venham associados a coerência – outro C. Do que adianta você ter uma causa linda se seu *core* é absolutamente estranho ao país em que você tenta implementar a causa? A coerência entre *core* e causa é fundamental para se pensar uma instituição como a nossa. Mas isso tudo será amalgamado como uma experiência mais elevada se a sua instituição tiver propósito. No fundo, o que a gente precisa fazer é abrir mão do capitalismo por metas em nome de um capitalismo de propósito, que é um capitalismo que pretende ser sustentável e que precisa olhar para o país como um todo. Em resumo, e para finalizar, acredito muito naquela camiseta da União Soviética, fazendo um contraponto antagônico com o que era a União Soviética naquele momento do CCCP: *core*, causa, coerência e propósito.

---

# PALESTRA 4 MUSEU AFRO BRASIL E PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Emanoel Araújo →

22 DE AGOSTO DE 2017

MUSEU AFRO BRASIL

---

---

*Descendente de três gerações de ourives, Emanoel Araújo foi aprendiz de marceneiro e talhador, e, ainda criança, começou a trabalhar em linotipia e composição gráfica em Santo Amaro da Purificação (BA), sua cidade natal. cursou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e, aos vinte anos, realizou a primeira exposição individual. Em pouco tempo, já estava mostrando sua obra em galerias do Rio e de São Paulo e, ao longo da carreira, participou de exposições individuais e coletivas também fora do Brasil – México, Cuba, Chile, Nigéria, Israel, Japão, Estados Unidos e alguns países da Europa – e foi contemplado com considerável número de prêmios. Como gestor cultural, dirigiu o Museu de Arte da Bahia (1981-1983) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002). Foi curador de grandes mostras e exposições, como O Universo Mágico do Barroco (1998), Minha Casa Baiana (2005) e Francisco Brennand Senhor da Varzea, da Argila e do Fogo (2016). Em 2003, começa a construção do Museu Afro Brasil que foi inaugurado em 2004 e que está até hoje sob sua direção.*

**BOA TARDE A TODOS.** Estou muito agradecido por este encontro com um velho amigo, que é o Danilo dos Santos Miranda, e você próprio, Ricardo Ohtake. Nós, Ricardo, fomos parceiros na época em que você era secretário de Cultura e eu estava na Pinacoteca. O trajeto de Danilo, por sua vez, é bastante diferente daquele de Emanuel Araújo. Lido muito com a perspectiva do eu sozinho. Quer dizer, eu sozinho, com uma equipe muito pequena sempre. Acho que isso advém de uma formação política que passa pelo envolvimento com ações culturais e sociais.

Desde que saí de Santo Amaro da Purificação (BA), em 1959, e cheguei a Salvador, me incluí no Centro Popular de Cultura. E essa foi uma forma de estar envolvido diretamente com as questões políticas e culturais. Aquele momento foi para mim muito importante, pelas relações que tive com os sindicatos, em especial o Sindicato da Petrobras, com o cineasta Geraldo Sarno, o poeta e músico Capinam e com outros artistas de natureza, digamos, subversiva e social. Depois, tive a incumbência de fazer os *slides* de alfabetização de Paulo Freire. Já havia outros artistas, em outros estados, que trabalhavam nessa campanha de alfabetização que buscava, justamente, desenvolver desenhos e pinturas para ensinar pessoas analfabetas a ler.

Desde muito cedo, estive ligado à questão cultural. Trabalhei no processo de instalação do Museu Regional de Feira de Santana, e quando Chateaubriand inaugurou, em 1967,

<sup>1</sup> Poeta e jornalista, o pernambucano Odorico Tavares (1912-1980) foi um importante colecionador de arte brasileira. Em 2013, o Museu Afro Brasil fez uma homenagem a Tavares, expondo parte de seu acervo. [N.E.]

esse museu – na presença do prefeito de São Paulo, brigadeiro Faria Lima, do governador da Bahia, Antonio Lomanto Junior, do pintor Di Cavalcante, a cantora Maria D'Aparecida, entre outras personalidades locais, ele criou vários museus regionais, como os de Campina Grande e Olinda –, trabalhei lá com uma equipe de arquitetos liderada pelo arquiteto Fernando Frank, Othon Gomes, Deodéciano Barreto de Araújo, Odorico Tavares<sup>1</sup> e seu filho Jader Tavares. Trabalhamos não só na formatação do museu, mas na sua instalação, liderada por Odorico Tavares, que era um homem muito voltado para a questão artística. Então esse foi meu primeiro envolvimento com um museu.

Passado algum tempo, veio o golpe militar e tive certa envolvimento com isso, por causa de trabalhos que tinha feito para os 25 anos do Partido Comunista, dos cartazes de alfabetização de Paulo Freire e dos teatros de marionetes. Todo esse material tinha sido exposto no Teatro Castro Alves, a despeito da ausência de Lina Bo Bardi, que estava na Itália e, à época, dirigia o museu. Mas a verdade é que, durante o tempo em que frequentei a Escola de Belas Artes, entre 1961 e 1965, me formei, em certo sentido, artista, e, por um certo tempo, fiquei um pouco ausente dessa questão de museus.

Nesse período, tive minha primeira passagem por São Paulo. Cheguei à cidade em 1963, a convite de Odetto Guersoni, que me trouxe para conhecer São Paulo e me apresentou para vários artistas. Odetto, para quem não sabe, é um gravador, um artista, e era um alto educador do Senai. Tive então a sorte de conhecer muita gente, inclusive artistas dos quais hoje ninguém mais lembra, como Pola Rezende, que tinha uma galeria de arte, Izar do Amaral Berlinck, Flávio de Carvalho, Danilo di Prete e Aldo Bonadei. Eu e Aldo Bonadei ficamos amigos. Quando cheguei, eu era magrinho, tinha 65 quilos. Acho que todo mundo teve certo afeto pelo subdesenvolvido que pensavam que eu era. E foi muito engraçado. Dois anos depois, voltei aqui para fazer uma exposição na Galeria Astreia, que era, naquela época, a galeria mais importante de São Paulo.

Como disse, eu me dedicava nessa altura à criação artística. Os museus só voltariam à minha vida quando o então governador Antônio Carlos Magalhães me convidou para ser diretor do Museu de Arte da Bahia. Estávamos em 1981 e eu vinha de uma experiência muito interessante, pessoal, que foi visitar os Estados Unidos, *coast to coast*, por um convite do Departamento de Estado Norte-Americano. Na entrevista que, vamos dizer, preparava a viagem dos convidados, a entrevistadora me perguntou “O que você quer ver nos Estados Unidos?”. Disse que queria ver o ourives do século XVIII, Paul Revere, a arquitetura de Frank Lloyd Wright... E ela começou a ficar preocupada: “Mas você é artista ou é de outra área? O que você quer fazer?”. E digo “Quero fazer exatamente isso”.

E eles me proporcionaram uma viagem extraordinária de conhecimento através dos museus. Fui levado até Aaron Green, o arquiteto parceiro do Frank Lloyd Wright. A neta de Wright me levou à Casa da Cascata.<sup>2</sup> Estávamos eu, ela e mais um acompanhante. Foi um momento precioso. Eles também me propiciaram a visita ao museu da Barnes Foundation, que era do Dr. Albert Barnes, homem que fez fortuna e comprou uma grande coleção de arte moderna europeia. E a outra visita foi justamente aos museus de Wilmington, em Delaware, feitos pela família Du Pont. Conheci o Winterthur Museum, com mobiliário americano do século XVII ao século XIX, e um grande jardim tropical. Essa experiência me deu uma visão

<sup>2</sup> Famoso projeto de Wright, localizado no estado da Pensilvânia. [N.E.]

<sup>3</sup> Francisco Marques de Góis Calmon, nascido em Salvador em 1974, pertencia a uma das mais tradicionais famílias baianas. Foi governador da Bahia entre 1924 e 1928. [N.E.]

muito ampla dos Estados Unidos, que me permitiu fazer um cotejamento com a experiência cultural no Brasil.

Quando Antônio Carlos Magalhães me convidou para dirigir o Museu de Arte da Bahia, que funcionava numa casa do antigo governador da Bahia, Góis Calmon,<sup>3</sup> eu, de certa forma, retomei a experiência da viagem. E ele disse: “Ah, você é muito... Você não é humilde, e então você não me interessa”. E eu disse logo: “Olha, quem tem que ser humilde aqui é você, que é governador da Bahia. Eu sou um artista. Eu posso ser o que quiser”. Aí ele disse: “Ah, então está certo. Você serve. Vamos fazer uma parceria”. Eu digo: “Pera aí. Faça a parceria desde que eu despache com você, e não com o secretário de Cultura ou o diretor do Departamento Cultural”. Ele disse que aceitava: “Você vem todo domingo ao Palácio para a gente conversar”.

O que eu queria era tirar o museu daquela casa do Góis Calmon, uma casa tímida, com um mobiliário que tinha sido comprado, mas a família Calmon achava que tinha sido doado. Queria acabar com essa falta de clareza entre a doação e a não doação da família Calmon e fazer uma ruptura com esse prédio que foi, originalmente, a casa de um famoso escravocrata chamado Cerqueira Lima, um dos maiores vendedores de escravos da Bahia do século XIX. Corria ainda um boato de que havia, no prédio, um túnel que ligava o imóvel ao mar e que, mesmo depois da proibição do tráfico, havia ali navios. Isso é uma história do folclore baiano. Mas o fato é fizemos um museu assim.

Ao mesmo tempo, eu precisava contratar museólogos e restauradores que pudessem levantar todo o acervo da casa. Nesse levantamento, descobrimos que mais de mil e tantas obras tinham desaparecido. Eram obras que estavam na casa Góis Calmon e que foram emprestadas. Havia um hábito no Brasil, ou, pelo menos, no Nordeste que era assim: quando um governador assumia um cargo, ele mandava a primeira-dama escolher nos museus o que ela bem entendesse para decorar o Palácio. Com isso, muita coisa

foi sumindo. Sumiram alguns Pancetti,<sup>4</sup> entre outras obras. O secretário de cultura, Wilson Lins, interventor na Bahia, doou o quadro *Cecy e Peri*, de Horacio Hora, para o museu de Aracaju; outro, Pinto Aleixo, deu toda coleção de louça Brasonada ao Museu Imperial de Petrópolis e pegou, ele próprio, louças para levar para sua casa. Era comum haver empréstimo das louças da Companhia das Índias para festas e batizados da nobreza baiana. Isso foi denunciado, mas esses sumiços eram, vamos dizer, irreversíveis. Consegui remover algumas coisas que estavam em instituições da Bahia, como a Casa dos Sete Candeeiros, do Patrimônio Histórico, mas uma boa parte ficou onde estava. Fiquei dois anos nessa instituição e foi muito interessante. Não me considero um gestor, mas um administrador, um sujeito braçal que vai, finca uma marca no solo e luta por ela. E assim foi que, em 1992, vim parar na Pinacoteca de São Paulo.

O convite me foi feito pelo então secretário de Cultura Adilson Monteiro Alves. E a Pinacoteca era uma pocilga, mas, por ela, tinham passado os grandes nomes da arte e da sociedade paulistana. O jornal *O Estado de S. Paulo*, quando deu a notícia, dizia o seguinte: “O artista Emanuel Alves, da Bahia, substitui a professora doutora Alice Milliet”. E houve também, na Universidade de São Paulo, um movimento contra o baiano Emanuel Alves, que não era Araújo. Era Emanuel Alves. O governador Luiz Antonio Fleury Filho chamou então Adilson Monteiro Alves e disse: “Me explique: como é que você

bota um baiano na direção da Pinacoteca?”. Preto, baiano. Aí Adilson se valeu de uma relação com pessoas do Movimento Negro e conseguiu receber trezentos telegramas falando da importância de se ter um artista dirigindo a Pinacoteca.

Mas o fato é que quando cheguei à Pinacoteca fiquei absolutamente assustado. No dia seguinte à minha posse houve um grande temporal em São Paulo, e a Pinacoteca inundou. O segurança, “seu” Amós, me liga e diz: “Seu Emanuel, a Pinacoteca está inundada. Eu faço o quê?”. Digo: “Não faça nada. Eu vou aí ver”. Eram duas horas da manhã e fui à Pinacoteca.

Era alarmante. Parecia Veneza, com todo aquele reflexo de água empoçada. Foi aí que comecei a descobrir por que, em cada sala da parte térrea, havia um muro alto. Na reserva técnica, também tinha um muro. Por quê? Para não passar a água que inundava a Pinacoteca. E aí foi o desafio de conviver com isso por algum tempo e ir vendo o que fazer diante de uma questão tão grave, que foi parar nas mãos de um baiano, Emanuel Alves – não era Emanuel Araújo. Fui falar com Adilson Monteiro Alves e disse: “Olha, precisamos tomar uma atitude aqui”.

Acho importante dizer também, Danilo Santos de Miranda, que nossos funcionários eram todos estatutários, muitos deles antigos, já às vésperas de se aposentar. As cadeiras dos funcionários da Pinacoteca eram todas remendadas com arame. E as mesas das secretárias tinham um vidro com retrato de pessoas da família, encimadas com santos de gesso e de planta comigo-ninguém-pode. Então, um dia eu disse: “Vou mudar vocês. Vou repaginar essa sala”. E fiz isso. Mas a sala foi, aos pouquinhos, voltando a ser o que era. Um dia, me deu a louca e eu joguei tudo no lixo!

Quer dizer, cada momento da gestão da Pinacoteca foi um momento de extrema urdidura de trabalho. E isso está ligado à questão da política pública da Secretaria de Cultura de São Paulo. A gente vivia um processo chamado adiantamento. Havia um recurso de adiantamento e havia um funcionário que era gestor daquele

<sup>4</sup> Obras assinadas pelo pintor José Pancetti, considerado um dos grandes paisagistas do país. [N.E.]

adiantamento. E fui levando assim até que, um dia, reuni algumas pessoas importantes de São Paulo, como o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, a curadora e crítica Aracy Amaral e o arquiteto Carlos Lemos para discutir o que fazer com a Pinacoteca, a partir do seu conceito. Qual é a tipologia desse museu? É um museu do século XIX, do século XX, de arte contemporânea? O que é isso aqui?

Quando cheguei, o andar de cima da Pinacoteca, por exemplo, estava completamente desmontado. O espaço tinha abrigado a escola de belas artes<sup>5</sup> de uma família importante de São Paulo, que esteve lá durante quarenta anos e que deixou aquilo em estado deplorável. E coisas assim foram sendo resolvidas aos poucos, dentro de uma falta total de perspectiva. Porque tínhamos recurso zero, pessoal zero. Porque o pessoal tinha uma postura com a qual eu não estava acostumado. Porque não sabia como lidar com uma instituição daquele tamanho e daquela importância no estado que ela estava. E foi aí que Ricardo Ohtake, que sucedeu Adilson Monteiro Alves na secretaria, entrou.

E começamos, em 1994, a reforma da Pinacoteca. Chamei Paulo Mendes da Rocha, dei para ele a mesa de Ramos de Azevedo e disse: “Olha, você tem a responsabilidade de trabalhar nesta mesa de Ramos de Azevedo, que projetou o edifício, e fazer o que a gente tem que fazer aqui dentro. Eu quero que você respeite, portanto, esta sagrada mesa”. Também disse a ele que já não existia nenhum documento sobre a

5 A Academia de Belas Artes foi inaugurada em 1925, no centro de São Paulo. Em 1932, quando seu fundador, Pedro Augusto Gomes Cardim, morreu, a academia adotou o nome de Escola de Belas Artes e assumiu o acervo da Pinacoteca; de 1944 a 1989, a escola, depois chamada de Faculdade Belas Artes, ocupou o prédio da Pinacoteca. [N.E.]

Pinacoteca, a não ser um leve esboço. E continuei: “Portanto, venha para cá. Pagar você, a gente não sabe como vai pagar”.

Ele trouxe o arquiteto Eduardo Colonelli e, juntos, começaram a fazer o levantamento físico daquele enorme prédio, centímetro por centímetro. Outra coisa que eu disse, então, é que era fundamental que ele convivesse com o museu, entendesse como o museu funciona, quem são as pessoas que trabalham ali, e o que fazem. Qual é o trabalho de restauro? Qual é a museologia? Onde vai ficar a secretaria? E os banheiros? Eu exigia que os banheiros dos funcionários fossem iguais aos banheiros sociais, com mármore. Foi muito engraçado quando eu, um dia, fiquei no banheiro e ouvi um senhor dizendo para o neto: “Olhe, isso aqui é um banheiro de arte”. Aquilo me gratificou muito.

Porque, antes, o prédio da Pinacoteca era um prédio insalubre, um prédio inacabado que não participa da memória arquitetural da cidade de São. A qualidade da reforma vem do arcabouço que era o museu, com um tanto de tijolo à vista, com todas as suas aberturas e transparências. E quando Paulo Mendes da Rocha entra na reforma do prédio, ele se dá conta desse espaço extraordinário, que é um espaço vazado e cria, portanto, uma coisa absolutamente moderna na concepção.

Mas o que, afinal de contas, mudou a Pinacoteca do ponto de vista de estrutura, ação e recursos? Foi a exposição de Auguste Rodin, inaugurada em 1995, ainda durante as obras de reconstrução do museu. Essa exposição aconteceu porque Jacques Vilain, diretor do Museu Rodin, em Paris, chegou à Pinacoteca no começo da reforma e, um tempo depois, me mandou um telegrama: “Rodin gostaria que a exposição fosse na Pinacoteca”.

Quando a Pinacoteca ficou pronta, já tínhamos feito um grande restauro, de quarenta ou cinquenta obras. Entre essas obras, havia parte do acervo do século XIX, que começava com os retratos. E compramos alguns retratos para começar a coleção *Trajatória do Acervo*, que mostrava didaticamente como se desenvolveu a arte

brasileira. Porque a Pinacoteca tinha um acervo muito diversificado, que vinha de coleções particulares, e era mais fraco do que o do Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo. Então, ao montar o acervo, fiz essa galeria do século XIX, que começava com Almeida Júnior e terminava com Pedro Alexandrino. Depois, entravam os artistas da chamada “família artística paulista”.

Também comprei muitas esculturas dos escultores que trabalharam no Liceu de Artes e Ofícios, vizinho à Pinacoteca, e montei uma sala que discutia um pouco o artista italiano, o escultor que veio trabalhar no Liceu e que era fundidor. Vinha então a sala do modernismo, que tinha sido aumentada com a doação da coleção do Alfredo Mesquita, que tinha doado a coleção para a Pinacoteca, mas que ainda estava presa por questões de inventário. E conseguimos recursos para liberar a coleção do inventariante. Tinha dois ou três Alfredo Volpi de um senhor do interior que tinha deixado uma coleção interessante para a Pinacoteca e duas marinhas de José Pancetti doados por D. Lucia Casas Pilla, sobrinha do médico de Pancetti; ela foi até a Pinacoteca doar pessoalmente, para a “minha gestão, nas palavras delas”; e uns Ernesto De Fiori doados por Ernesto Wolf, entre outras obras. E aí entrávamos na abstração geométrica, que tinha uma série de doze a quatorze quadros que nos tinha sido doada por Antonio Maluf. Por fim, vinha a abstração informal, com obras de Tomie Ohtake e de Arcangelo Ianelli. E assim terminava esse roteiro. Oferecíamos uma

6 Ver texto de Ricardo Ohtake. [N.E.]

7 Durante alguns anos, sobretudo durante os governos de Orestes Quécia (1987-1991) e Luiz Antonio Fleury Filho (1991-1994), os funcionários da Secretaria de Cultura eram contratados pelo Baneser, empresa subsidiária do Banco do Estado de São Paulo S/A (Banespa). A mão de obra recrutada pelo Baneser não passava pelo rito do concurso público. Em 1995, o governador Mário Covas extinguiu o Baneser e, com isso, vários quadros da Secretaria estadual de Cultura passaram a vivenciar uma situação de irregularidade administrativa. [N.E.]

visão de quase 360 graus da arte brasileira. Havia muitas lacunas, é claro, mas também preenchemos algumas lacunas, comprando, por exemplo, um Hélio Oiticica. Mário Covas, no seu entusiasmo com a Pinacoteca, nos deu R\$ 1 milhão naquela época, e nós colocamos esculturas contemporâneas no Jardim da Luz – obras vendidas pelos artistas por um preço muito baixinho. E também fizemos o café, quando rompemos o muro que separava a Pinacoteca do Jardim da Luz.<sup>6</sup>

Mas, então, a ação de um diretor de museu é muito estranha no Brasil porque, na realidade, não temos uma formação museológica. Em qualquer lugar do mundo, você tem escolas. E isso não tem a ver com o fato de o Brasil não ter velhos museus. Porque temos velhos museus. Quase todos os estados do Brasil criaram seus museus – museus nos quais cabia de tudo. O museu da Bahia, por exemplo, tinha uma múmia do antigo sapateiro, uma bandeira de não sei aonde, as armas de Lampião. Então, o diretor do museu enfrenta, no Brasil, essa coisa um pouco aleatória. Bom, você chega e começa até a pagar seu próprio salário, não é?

No estado, éramos regidos pelo sistema do Banespa e, um dia, Mário Covas chegou e tirou o Banespa [Baneser]:<sup>7</sup> “Eu não quero mais esse negócio de Banespa. Funcionário do estado tem que ser estatutário”. E aí, eu, que não era funcionário estatutário, fiquei seis meses sem salário. Diga-se: o salário também era uma miséria. E isso não era só na Pinacoteca. Para eu dirigir o Museu de Arte da Bahia, vendi uma casa que tinha em São Paulo. Eu não dependia do dinheiro de Antônio Carlos Magalhães. Quando saí, ele me disse: “Olhe, eu quero que você continue dirigindo o Museu de Arte da Bahia. Vou falar com o Norberto Odebrecht e vou falar com o Ângelo Calmon de Sá para pagar seu salário”. Eu digo: Você acha que eu vou estar no final do mês na frente de Ângelo Calmon de Sá, esperando um cheque dele? Você está louco!”

Bem, mas esse assunto vou pular porque se não fica longo demais. Vou falar deste museu onde estamos. A ideia deste museu surgiu em

1987, quando, representando o presidente José Sarney, fui à África para assistir ao tombamento da Ilha de Gorée, no Senegal. Ao ver a criação desse monumento da Ilha de Gorée, tive a ideia de trabalhar na exposição e no livro *A mão afro-brasileira*.<sup>8</sup> Reuni então um grupo muito pequeno e seletivo – Ana Maria Belluzzo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, entre eles – para pesquisar a questão afro-brasileira.

Esse trabalho aconteceu devagar e, ao mesmo tempo, muito rapidamente. Porque eu tinha pressa. Em 1988, se completavam cem anos da Abolição e era importante que fossem lançados o livro e a exposição. E isso aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a presidência do artista e empresário Aparício Basílio da Silva. Esse livro fez com que eu recebesse um convite da City University, de Nova York, como *distincted visiting Professor*. Fui professor visitante dessa Universidade por um ano e meio e levei comigo *A mão afro-brasileira*. E o livro foi um espanto em Nova York, nos Estados Unidos, porque eles não tinham nada parecido com aquilo.

O que eles tinham lá era um livro baseado na exposição *Harlem Renaissance*, feita no Metropolitan Museum, que era uma abertura desse museu da oligarquia nova-iorquina em relação à questão negra do Harlem. E aquele livro, *A mão afro-brasileira*, era uma grande novidade em relação à própria questão afro-americana. E afro-brasileira. Era um espanto para eles ver que um artista como mestre Valentim foi amigo de um vice-rei – Luiz de

<sup>8</sup> O livro *A mão afro-brasileira* foi publicado em 1988, no âmbito dos eventos relacionados ao Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil. A pesquisa liderada por Emanuel Araújo abrange arquitetura, artes plásticas, escultura, talha, ourivesaria, literatura, música, dança, teatro, idioma e costumes e é um marco na historiografia da cultura brasileira por, justamente, mapear e resgatar a presença negra na constituição cultural do país. [N.E.]

Vasconcelos. Essa ambiguidade brasileira, no que diz respeito às nossas relações sociais, é verdadeiramente estranha. Passados uns cinco ou seis anos, voltei a Nova York e vi, no Metropolitan, uns cinquenta volumes acerca de estudos da questão afro-americana, de arte afro-americana, da arte negra americana etc. Aí realmente entendi como os Estados Unidos tratam a questão cultural, que importância eles dão à memória. E também me rendi, digamos, ao fato de que aquele livro suscitou, de certa forma, as edições que surgiram naquele tempo.

Foi, portanto, depois de tudo isso que surgiu a ideia de se fazer o Museu Afro Brasil. Preciso dizer que, para fazer a exposição *Mão afro-brasileira*, adquiri, ao longo daqueles anos, toda uma coleção que comecei a comprar em Nova York – porque Nova York me deu os subsídios para entender como conviver com a questão negra e que responsabilidades assumir sobre isso.

Então, a prefeita Marta Suplicy soube dessa história e me propôs criar o museu a partir dessa minha coleção. O museu, portanto, foi criado com os R\$ 10 milhões que ela conseguiu com a Petrobras e com a minha coleção. Esse museu, de acordo com o conceito que estabeleci, trabalha com história, arte e memória. Ele foi feito com a intenção de mostrar e de construir a ideia sobre essa contribuição do negro para a arte, que é tão antiga quanto o Brasil; é tão antiga quanto a escravidão. E ele não é um museu de gueto. Mas, até hoje, ele sofre preconceito da imprensa.

Bem, a Pinacoteca levou noventa anos até que as pessoas passassem lá sem se benzer, porque achavam que aquilo era uma igreja; e quando fizemos a exposição de Auguste Rodin, tinha gente que entrava na fila pensando que ia receber sopa. Então, quer dizer, é até esperado que um museu que surge de *A mão afro-brasileira*, que busca e pesquisa esses artistas e tenta mudar esse conceito social do Brasil dos Renoirs, dos brancos da terra, enfrente alguma resistência. Meu desejo é que esse museu toque na autoestima dessas pessoas. Que elas sintam um espaço no qual sua importân-

cia cresce. Que elas possam tocar em negros como Teodoro Sampaio e Cruz e Souza, que contribuíram fortemente para este país, e digam: “Temos aqui um espelho que não é o do escravo, mas o de um homem de origem africana que é brasileiro e que contribuiu para a formação do país”.

Mas é desse mesmo país que a gente recebe uma negativa quando busca os patrocínios, a divulgação, isso e aquilo. E vemos ainda a própria fuga de quem a gente mais gostaria de ter, que são os negros de São Paulo. Enfim, quero aqui, antes de encerrar, agradecer a Danilo Miranda e sua gestão extraordinária, que nos permite fazer várias parcerias – uma delas, a exposição do *Barroco*, em cartaz agora mesmo. Então, a gente sabe da importância dessa instituição que é o Sesc, e dos recursos que você tem e que são extraordinariamente bem empregados. E a nota de lamento fica por conta do governo do estado, onde a cultura foi se esvaziando. Cada secretário que entra se descobre engessado por uma questão, inclusive, do conceito público da cultura e de recursos. Temos, de outro lado, as Organizações Sociais, que foram criadas para dotar os museus de recursos, mas que são um desencanto. Porque são tantas as metas, são tantos os processos, e são tão poucos os recursos. Só mesmo por uma causa verdadeiramente política e social alguém aceita, hoje, estar à frente de uma instituição cultural neste país.

São Paulo é, ainda assim, um grande exemplo. Conheço a cidade desde os anos 1950 e sei o quanto a cultura da cidade evoluiu e se alastrou. E estamos inseridos nessa luta. Como disse antes, a Pinacoteca levou noventa anos para estar na boca do povo e ser visitada pelo povo de São Paulo; espero que leve um pouco menos de tempo para o Museu Afro Brasil estar também. Esse museu existe para representar uma fração poderosa do Brasil. Mas a gente não é um museu de gueto; a gente trata da cultura brasileira, e isso nos impõe esse trabalho constante, que não é eterno, porque nós não somos eternos, mas que a gente vai levando enquanto viver.

Fazer cultura no Brasil é fazer cultura num país que não se completa, que não se decide, que não se define. É um país difícil. Difícil politicamente, socialmente, e difícil culturalmente, sobretudo. Somos um povo precário. A cultura no Brasil é precária. Porque a cultura faz parte dessa coisa toda que a gente teima e insiste em fazer.

---

---

PARTE IV  
**EXPOSIÇÕES**

---

---

---

# PALESTRA 1 **DO FIGURATIVISMO AO ABSTRACIONISMO (1949), NO MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM) DE SÃO PAULO E BIENAS**

Agnaldo Farias →

24 DE OUTUBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS

---

---

*Agnaldo Farias é professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e curador geral da 5ª Bienal de Coimbra (2019). Foi curador geral do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba; do Instituto Tomie Ohtake (2000/2012); do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000); e de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Em relação à Bienal de São Paulo, foi curador geral da 29ª Bienal (2010), da Representação Brasileira da 25ª Bienal (1992) e curador adjunto da 23ª Bienal (1996). Foi ainda curador internacional da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª edição da Bienal de Veneza (2011). Recebeu o prêmio “Melhor retrospectiva” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1994, pela exposição Nelson Leirner, e o Prêmio Maria Eugênia Franco, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), pela melhor curadoria de 2011.*

**O TEMA** “Do figurativismo ao abstracionismo” alude diretamente ao começo, à introdução da arte moderna no Brasil, especialmente a arte abstrata, que só começou a ser explorada no final dos anos 1940. Esse momento coincide com a fundação dos museus de arte moderna em São Paulo, no final de 1948, e no Rio de Janeiro, no final de 1949.

A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, aberta em 1949, foi organizada no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, que foi fundado por Ciccillo Matarazzo e que teve, como primeiro diretor, o crítico francês Léon Degand.<sup>1</sup> A primeira exposição, naturalmente, dava o norte da instituição e orientava o debate. A ideia do MAM era um compromisso com o presente e com o futuro, porque os museus de arte moderna, sempre que foram abertos, carregaram com eles controvérsias. Foi assim em Nova York. E foi assim aqui. Por quê? Porque abrir um museu para a arte moderna significava avaliar a arte moderna. E é sempre complicado avaliar algo que está pleno processo de construção. Esse dilema é constitutivo do mundo da arte.

Para falar sobre os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e dessa exposição, especificamente, é preciso comentar o que estava acontecendo no país e chamar a atenção para o fato de que a nossa historiografia, de um ponto de vista geral, é ligeira ao apontá-los como sendo as primeiras instituições voltadas à arte moderna. A rigor, foi Sérgio Milliet,<sup>2</sup> como

diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, quem criou a primeira coleção de arte moderna. É graças a Milliet que temos lá o livro *Jazz*, de Henri Matisse, e obras de Fernand Léger.

Dois anos antes, mais precisamente em 1947, havia surgido o Museu de Arte de São Paulo (Masp), criação de Assis Chateaubriand, com Pietro Maria Bardi à frente. Bardi, um profundo conhecedor do mercado de arte, foi para a Europa e comprou peças importantes para a constituição de um acervo que vai do Renascimento até, pelo menos, o Impressionismo. A coleção não chega a ser extensa, mas surpreende pelo rigor das compras, a alta qualidade das obras, ainda que exista o debate sobre a procedência de uma e outra. Até onde sei, não há, na América Latina, uma instituição congênere, com o mesmo nível do Masp.

Foi pouco depois do surgimento do Masp que tiveram início as conversas para a criação do MAM. A origem do MAM está muito ligada à presença de Nelson Rockefeller e a uma política de boa vizinhança da América do Norte, que sempre soube usar a arte como uma moeda de troca para aproximações. A influência da família Rockefeller nos dois museus de arte moderna do Brasil é muito bem narrada pelos professores Antonio Pedro Tota (2014) e Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001). Ambos nos oferecem um panorama desse período e apontam a importância da cultura para o projeto de emancipação do país.

Localmente, tem-se a sensação de que Ciccillo Matarazzo ficava de olho no que Chateaubriand estava fazendo. E isso não era em nada diferente do que acontece hoje. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seus textos já clássicos sobre a “Teoria do campo”, fala muito sobre aqueles que usam a arte e a cultura para poder se projetar socialmente. Ciccillo e Chateaubriand estavam, nesse sentido, marcando seu espaço. Ciccillo era industrial e Chateaubriand era um homem das comunicações. Ciccillo era de origem italiana; Chateaubriand era nordestino. Ou seja, nem um nem outro fazia parte da aristocracia cafeeira de São Paulo.

<sup>1</sup> O processo de criação do MAM está descrito também nas palestras de Eduardo Saron, Carlos Augusto Calil e Lisbeth Rebollo. [N.E.]

<sup>2</sup> Ver palestra de Lisbeth Rebollo Gonçalves. [N.E.]

Não deixa de ser curioso, portanto, que a cidade de São Paulo deva a um nordestino e a um italiano os seus dois museus mais importantes. É também interessante que Ciccillo tenha se casado com Yolanda Penteado, membro da elite cafeicultora – extrato social que rejeitava os *carcamanos*. E, ao que consta, Chateaubriand era encantado pelos dotes de D. Yolanda. Quer dizer, ambos, de certo modo, disputavam a primeira-dama do café, uma mulher muito culta e amiga dos modernistas de primeira hora. Ciccillo levou a palma: casou-se com Yolanda e deu a ela, de presente de casamento, o autorretrato do pintor italiano Amedeo Modigliani, que hoje está no acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC), aqui na USP. E enquanto Chateaubriand deu para a cidade de São Paulo o passado – uma fração relevante da produção artística do passado –, Ciccillo construiu o museu olhando para o presente e para o futuro. Isso não quer dizer, logicamente, que o Masp, sob Bardi, não tenha atuado na arte moderna e contemporânea. Atuou e de modo marcante.

Voltemos, porém, ao MAM e à exposição de abertura, que é um marco na história das artes plásticas. Essa exposição, nitidamente, queria atualizar o Brasil em relação ao que estava acontecendo em termos internacionais. Além de Léon Degand, Ciccillo Matarazzo contava com o apoio do grande pintor Alberto Magnelli, que comprava obras para ele tanto na Itália quanto na França. Assim, por trás da grande seleção de obras do MAC – que inclui autorretratos extraordinários, como os de Modigliani e Chagall –, está o Magnelli.

O título da exposição, *Do figurativismo ao abstracionismo*, tem um tom um tanto quanto capcioso. Ele pode ser entendido como uma sinalização de que o abstracionismo era “a nova onda”. Degand pensava no contexto da Europa do pós-guerra, onde a abstração havia chegado com força. Mas aqui no Brasil o figurativismo imperava. Candido Portinari era o marechal; Di Cavalcanti era o general; José Pancetti era o major; e a eles se seguiam artistas de mais baixa patente (essa hierarquia anedótica era definida por Portinari).

Naquele momento, os novos artistas, interessados na abstração informal, lírica e gestual, ainda eram carta fora do baralho. A esquerda apoiava a arte figurativa porque ela era vista como comunicável, enquanto a arte abstrata era entendida como a expressão de um hedonismo pequeno burguês. Os abstracionistas eram acusados de serem uns alienados, desconectados do mundo.

A professora Aracy Amaral (2003) tem textos deliciosos sobre as brigas entre os figurativos e os primeiros abstratos. Eles saíam no tapa. Era um tempo de posições muito polarizadas e defendidas acerbamente. Mesmo entre os abstracionistas havia rixas. No manifesto do grupo *Ruptura* (1952), liderado por Waldemar Cordeiro, que fazia abstração geométrica, detona-se a pintura naturalista. O texto condena todo tipo de naturalismo, aí incluídos o “naturalismo errado das crianças” e o “naturalismo dos loucos” – porque, àquela altura, já havia instituições e pessoas, como a doutora Nise da Silveira, interessadas nos alienados (esse termo referia-se ao que, na França, Jean Dubuffet chamava de arte bruta). Para os concretos, muita coisa não interessa: o surrealismo não interessa, como também não interessa a pintura abstrata, informal, que é a expressão do hedonismo, do estado de espírito do artista. Ou seja, a abstração, além de brigar contra o figurativismo, briga entre si. Cabe, porém, dizer que as tendências abstratas brigavam na cozinha e entravam abraçadas na sala, fazendo frente ampla contra o figurativismo, esse sim o inimigo comum.

Mas então, por que o título *Do figurativismo ao abstracionismo* é capcioso? Porque ele traz consigo a ideia de que existe uma coisa que é o passado, mas que o que chegará ao público, pelas mãos do MAM-SP, é o presente. Detalhe: embora a exposição se chamasse *Do figurativismo ao abstracionismo*, não havia obra figurativa, ou seja, ficava meio evidente que o figurativismo “já era”. Isso não impediu o MAM-SP de fazer exposições de artistas figurativos, mas o compromisso com o futuro estava dado pela abstração.

O único artista brasileiro a participar da exposição de abertura do MAM-SP foi Cícero Dias, que já estava fazendo abstração geo-

métrica. Entre os estrangeiros, havia representantes da abstração em suas várias vertentes. O Masp, por sua vez, realiza, em 1951, a primeira exposição do alemão Max Bill, demonstrando seu comprometimento com a vertente abstrato-geométrica e com o design. Mas o que o MAM-SP fez, em resumo, foi atualizar o debate e abrir espaço para o experimentalismo: essas são as novas questões, as novas vertentes, as novas tendências; esses são os novos artistas.

Não por acaso, o cartaz da 1ª Bienal de São Paulo, realizada em 1951 sob a curadoria de Lourival Gomes Machado, coube a Antonio Maluf, um abstrato geométrico. Isso era, por si, indicativo da direção que a Bienal queria tomar. E já na primeira edição, a Bienal abriu as portas para Abraham Palatnik, que apresenta o *Aparelho cinecromático*, uma obra que, para acontecer, deveria ser ligada na tomada. Como o estatuto da instituição previa a apresentação de pintura, escultura, desenho e gravura, ele foi desclassificado por não caber nas categorias existentes. Mas, por causa do cancelamento da vinda da delegação do Japão, Mario Pedrosa, que era do júri, insistiu para que Palatnik entrasse nessa vaga aberta. E, no fim, o júri deu uma Menção Honrosa a Palatnik. E o Prêmio Internacional da 1ª Bienal foi para a escultura *Unidade tripartida*, de Max Bill, que fundaria, em 1953, a Escola de Ulm.

A criação da Bienal está, ela própria, totalmente ligada à criação do MAM. A partir do momento em que começa a comprar obras, Ciccillo Matarazzo tem o desejo de expô-las. Surge então a

<sup>3</sup> A história da transferência do acervo do MAM para o MAC está relatada na palestra de Regina Silveira. [N.E.]

ideia de se fazer uma exposição Bienal, a exemplo do que acontece na Bienal de Veneza, que foi inaugurada em 1895 com a perspectiva de apresentar o que os países estavam produzindo em termos de artes plásticas. Ao contrário das feiras universais, que eram abertas aos mais variados campos da produção material, a Bienal de Veneza, centrada exclusivamente na produção artística, surge como um modo de salvar a cidade de seu destino turístico de parque temático do Renascimento e de torná-la também um espaço voltado ao futuro.

Em 1950, a Bienal de Veneza tinha 55 anos e era única no mundo. O Brasil vivia um momento de pujança, mas São Paulo era uma cidade sem muita tradição, que precisava se firmar. Ciccillo e seu círculo mais próximo, entre os quais se destaca o pintor Danilo de Prete, tido como autor da ideia, pergunta-se por que não organizar uma Bienal, uma mostra que, a cada dois anos, convidasse os países a trazer para cá sua produção?

A Bienal de São Paulo seria uma alternativa a Veneza porque seria no hemisfério Sul e privilegiaria países que a Bienal de Veneza, por seu próprio desenho, não conseguia ou não se interessava em promover. Qual é esse desenho? Alguns países, ao longo das primeiras décadas, construíram seus pavilhões no jardim de Veneza, sede da Bienal. Esse “condomínio”, limitado em virtude da exiguidade do espaço, fechou-se de vez em 1995, quando a Bienal fez cem anos, e, como exemplo de quão restrito ele é, só três países da América Latina – Uruguai, Brasil e Venezuela – têm um pavilhão. Ademais, cabe a cada país arcar com o seu custo, e os países que não estão no pavilhão devem alugar espaços fora do jardim.

A Bienal, no Brasil, nasceu, portanto, como uma extensão do Museu de Arte Moderna, como uma forma de, a cada dois anos, o MAM-SP fazer uma prospecção e apresentar o que estava acontecendo no mundo. A Bienal, além disso, tinha o prêmio de aquisição, que nada mais era do que as obras que Ciccillo Matarazzo comprava para o MAM-SP e que hoje integram o MAC<sup>5</sup> – de resto um acervo de muita qualidade.

A função da Bienal de São Paulo era, à maneira de Veneza, expor o que estava acontecendo no mundo e, dentro do possível, fazer mostras históricas, como a representação francesa ou a exposição futurista trazida pelos italianos. A 2ª Bienal teve retrospectivas de Paul Klee e Mondrian e teve até *Guernica*, que aqui chegou por interesse do próprio Picasso. Éramos, afinal de contas, o hemisfério Sul. Embora tivéssemos um mercado pujante, éramos marginalizados, nossos museus tinham acervos precários, cheios de lacunas e, por isso, cumpria fazer bonito. Não só se miravam a produção contemporânea, como também as referências históricas. A Bienal garantia-se como local de atualização e de informação sobre as bases da arte contemporânea. O segmento histórico foi reinaugurado nos anos 1990, sob a presidência de Edemar Cid Ferreira e a curadoria de Nelson Aguilar.

Mas, obviamente, os tempos da 2ª Bienal eram outros. O quadro *Guernica* veio no lombo de um caminhão que, subindo a Serra de Santos, quebrou. No meio da Serra, tiraram a lona, colocaram a obra num outro caminhão, cobriram de novo e vieram. Imagina, hoje em dia, viajar desse jeito com um *Guernica*? Isso era um outro tempo, no qual a museologia não era tão exigente, não havia maiores critérios de restauração, a iluminação era qualquer uma e não havia climatização dos espaços. Imagina o calor a que foi sendo submetida essa obra a partir da altura do Equador? E a Bienal, historicamente, era feita entre primavera e verão.

A Bienal de São Paulo cuidava de tudo: transportava as obras, montava a exposição, arrumava segurança, fazia o catálogo e depois devolvia as obras. Veneza não fazia nada disso. Era uma honra você participar de Veneza. E Veneza era uma exposição chapabrancas. Em relação à produção que então se fazia, os grandes artistas, aqueles inquestionáveis, iam para Veneza; aqueles em vias de consolidação, de reconhecimento, vinham para São Paulo. Apesar de terem sido criadas bienais no mundo inteiro, a Bienal de São Paulo garantiu seu prestígio como uma Bienal alternativa, que abraçava as discussões emergentes e controvertidas.

Mas, como dizia, a Bienal de São Paulo cuidava de tudo. Agora, imaginem o que é você pegar uma exposição de futuristas na Itália, reunir todas as obras e mandá-las para o Brasil. A Bienal de São Paulo era, portanto, financiada pelos diversos países que enviavam remessas impressionantes para cá. A Bienal teve retrospectivas muito bem-acabadas de artistas variados, aí incluídos Jackson Pollock e Philip Guston cujas obras, mesmo com eles mortos pouco antes, não haviam sido assimiladas de todo pelo público.

A Bienal começou, dessa forma, a ter um efeito devastador, para o bem e para o mal. Porque ela também nos mostrou que aquilo que era grande para nós, não era grande em termos mundiais. Anita Malfatti é irregular desde o começo. A produção de Tarsila do Amaral decaiu muito com o tempo. E por que decaiu? Por insuficiência pessoal? Pela ausência de um debate consistente? Nosso meio artístico era flácido, imaturo.

A Bienal, ao surgir, bate de frente com isso. Porque não tem jeito: quando um artista vai lá e vê, ao vivo, Jorge Oteiza, que foi um dos grandes prêmios da 4ª Bienal, fica perplexo. Isso aconteceu com Amílcar de Castro e com José Resende. Aliás, aqui deu-se um acontecimento curioso: depois de premiado, Oteiza manda uma carta para o júri da Bienal de São Paulo dizendo: “Vocês não entenderam nada. Não deviam ter me premiado. Deviam ter premiado o Ben Nicholson”.

Artistas e obras foram sendo conhecidos por meio da Bienal. Quem é que viajava nos anos 1950? Uma meia dúzia de três ou quatro. E como até hoje nossos museus são deficitários do ponto de vista de seus acervos, a presença da Bienal, ainda que nos últimos anos venha abandonando a apresentação de produções individuais e movimentos históricos, segue sendo muito benéfica. A cada dois anos, ao lado de frações significativas da produção contemporânea, temos algo aparentado com o que os museus deviam apresentar. Ele vem de forma fracionada, mas vem.

Vem gente de fora do Brasil para ver a Bienal. Os europeus vêm até aqui para ver artistas e delegações que não tiveram espaço em

Veneza. A Bienal de Veneza, por sua vez, saudou a Bienal de São Paulo como uma filha. Hoje, há quem diga que ela está superada. Fui curador de cinema da 16<sup>a</sup> Bienal e da 17<sup>a</sup> Bienal, quando trabalhei com o venerável Walter Zanini;<sup>4</sup> fiz o Simpósio Internacional da 22<sup>a</sup> Bienal; fui curador adjunto da 23<sup>a</sup>; fui curador da representação brasileira da 25<sup>a</sup> Bienal; na 29<sup>a</sup> Bienal, fiz a curadoria geral.

Quer dizer, de Bienal eu entendo alguma coisa, a ponto de jamais fazer novamente algo dessas proporções, porque é insuportável, é muito complicado. A Bienal tem aspectos interessantes: se você quer esconder um artista, coloque-o na Bienal, porque ninguém o vê. A quantidade de informação é tão grande que a cegueira é um de seus mais expressivos corolários. E o que dizer da preocupação invariável dos jornalistas pelos escândalos, ou pelo orçamento da Bienal? O pouco caso, a desatenção da mídia para com as obras é frustrante. Fazer uma Bienal significa um esforço miserável de dinheiro e de dissipação intelectual. E, na prática, você tem trabalhos maravilhosos, como o de Pierre Huyghe, ou os dois vídeos de Rachel Rose, apresentados na 32<sup>a</sup> Bienal, dos quais ninguém quer saber.

A Bienal é muito grande. Assim como a Bienal de Veneza, ela é impercorrível. Cada artista é a ponta de um *iceberg*, cada artista tem uma trajetória. E você tem de olhar com cuidado para cada um deles. Isso aprendi quando comecei a escrever. Havia muitos artistas dos quais, em princípio, eu não gostava, mas, depois de

ficar estudando e escrever sobre eles, mudava de opinião. Poucos são aqueles que, de cara, conquistam você. E mesmo quando um trabalho conquista logo você, é preciso desconfiar porque, talvez, ele não esteja apresentando nada de novo. Então essa impossibilidade do contato mais aprofundado é um problema da Bienal. Por outro lado, o Brasil é uma província e, salvo exceções, as instituições só expõem artistas brasileiros ou artistas internacionais já mortos – os vivos não interessam aos patrocinadores. Ou seja, o grosso da produção contemporânea passa longe daqui. O Brasil não consegue fazer uma exposição de Gerhard Richter. Mas a Bienal consegue trazê-lo. Então, digam o que disseram, a Bienal continua cumprindo um papel importante.

Ao longo de sua história, a Bienal teve momentos difíceis, passou por crises imensas e obteve sucessos notáveis. Em 1969, por exemplo, a instituição sofreu um boicote dos próprios artistas, por conta da ditadura militar. Artistas estrangeiros e brasileiros, apoiados por críticos, entenderam que a Bienal estava servindo para mascarar o regime: como alguém podia falar em limitação da liberdade de expressão se a Bienal estava acontecendo? Houve, então, um esvaziamento da Bienal nesse período. Mas em 1979, por exemplo, Joseph Beuys, um artista engajado, de esquerda, com preocupações políticas, foi exibido na 15<sup>a</sup> Bienal.

A 15<sup>a</sup> Bienal teve a curadoria da Aracy Amaral, uma latinista engajada, que defende, não sem razão, que nossos contextos são muito semelhantes e que eles têm muito a dizer para nós e, muitas vezes, sobre nós. Ela propôs então uma Bienal Latino-Americana. O problema é que os próprios artistas e críticos latino-americanos, que ela pensava que iam abraçar a causa, refutaram a ideia. Eles diziam que, ao invés de ficar entre si, queriam saber o que está acontecendo no resto do mundo. Aracy perdeu essa briga e se retirou da Bienal.

Quem entrou em seu lugar, para fazer a 16<sup>a</sup> Bienal (1981), foi Walter Zanini que, desde 1963, levava o MAC nas costas. Quando o nome dele veio a público, os artistas brasileiros avisaram os de fora: “Olha,

<sup>4</sup> Ver palestra de Regina Silveira sobre Walter Zanini. [N.E.]

esse cara é confiável e a situação no Brasil é outra”. E a Bial de Zanini foi brilhante. Ele trouxe Tunga, Cildo Meireles, Ivens Machado, Waltercio Caldas, Regina Silveira, Carmela Gross. Uma beleza! Nesse mesmo momento, ia mudando a situação no mundo. Nos Estados Unidos, a década de 1980 é a década dos *Yuppies*, com muito dinheiro rolando no mercado financeiro. E a pintura começa a voltar, com os neoexpressionistas alemães, a transvanguarda italiana etc.

Esse caminho foi sendo pavimentado até a 18ª Bial (1985), a chamada Bial da grande tela, que teve Sheila Leirner como curadora-geral e Roberto Muylaert como presidente. Muylaert, que é um homem da comunicação e da publicidade, conseguiu levar um enxame de público para essa Bial que, apesar de ter dado grande espaço para a pintura e de ter trazido John Cage para a abertura, trouxe também muita coisa interessante. Sheila Leirner voltaria a fazer a Bial na edição seguinte.

Depois disso, veio a 20ª Bial (1989), que teve uma curadoria triplíce e que foi extremamente bem-sucedida. Os artistas queriam estar aqui: era a Bial alternativa, no momento em que o mundo começava a discutir a ideia de centro e periferia e a questionar o eurocentrismo. Os anos 1990 iniciaram-se, porém, com uma grande crise.

A 21ª Bial (1991) tornou-se um escândalo porque implantou um processo seletivo, com envio de dossiê e cartas marcadas. Sabendo que é impossível um bom artista se candidatar, eles avisavam: “Pode mandar, mas é claro que você vai entrar”. Além disso, àquela altura, a Bial dava prêmio para o artista, à maneira do Leão de Ouro de Veneza. Mas, na hora H, ela deu o calote e não pagou os US\$ 100 mil ao vencedor. Na Bial seguinte, já desmoralizada, a presidenta foi afastada do cargo porque teria incumbido funcionários da Bial de pintar a própria casa. Um tipo de escândalo que, hoje, seria risível até.

Veio então Edemar Cid Ferreira, egresso do mercado financeiro – e que depois viemos a saber de que forma agia no mercado financeiro.

Ele estava interessado em se promover através da arte. Trabalhei na gestão de Edemar, e foi incrível o que ele fez pela Bial. Ele recuperou todo o prédio e obteve do Ministério das Relações Exteriores o compromisso de realizar as representações brasileiras em grandes exposições internacionais. Foi isso que o levou a assumir integralmente as representações brasileiras nas Bienais de Johannesburg e Veneza, ambas ocorridas em 1995. Graças à Fundação Bial, Nuno Ramos produziu e instalou sua obra no pavilhão brasileiro no jardim de Veneza, junto com o belíssimo conjunto de trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, totalmente restaurado.

A primeira Bial sob a presidência de Edemar Cid Ferreira, em 1994 (22ª Bial), teve a curadoria de Nelson Aguilar. Segundo contou-me Nelson, Edemar convidou-o perguntando-lhe sobre o que precisaria ser feito para realizar uma exposição que chamasse a atenção. Nelson tinha acabado de voltar da França, onde foi fazer seu doutorado, e sugeriu uma mostra de Kazimir Malevich, cujos trabalhos até então não haviam saído da Europa. Edemar quis saber o que era preciso para se trazer para cá o vanguardista russo. Quem tinha Malevich era o Stedelijk, em Amsterdã, e o Hermitage, em São Petersburgo.

Nelson Aguilar entrou em contato com o curador holandês Pieter Tjabbes, que havia morado em São Paulo e dirigido o MAM, e que depois disso havia regressado à Holanda para assumir a direção de um pequeno e ativo museu. De volta ao Brasil, Tjabbes, conhecedor da cena holandesa, sabia do peso de Wim Beeren junto ao Stedelijk, do qual havia sido curador entre 1985 e 1993. Esse museu possui um impressionante acervo de obras de Malevich. Tjabbes e Beeren foram visitar Rudi Fuchs, o então curador do museu holandês, que se recusou a emprestar Malevich para uma mostra no Brasil, não obstante a argumentação da dupla de que o prédio da Bial tinha sido remodelado, que haveria sala com ar condicionado e condições de total segurança. Mas não teve jeito, desde o incêndio do MAM-RJ, o Brasil é um país que deixa museus pegarem fogo.

Tjabbes e Beeren saíram de lá com as mãos abanando e pegaram um avião rumo a São Petersburgo. Quando pediram Malevich para o Hermitage, outra instituição possuidora de um conjunto extraordinário de obras de Malevich, ouviram a mesma resposta: que não seria possível emprestar obras para uma exposição num sítio tão remoto. Foi aí que eles, numa manobra improvisada, blefaram: disseram que o Stedelijk já havia emprestado os Malevichs dele. Diante da surpresa do curador russo, deixaram a lista das obras solicitadas, com a promessa de que o assunto seria estudado. Voltaram no dia seguinte para descobrir que não só todas as obras seriam emprestadas, como algumas outras tinham sido sugeridas. Com a carta do Hermitage os dois voaram novamente para a Holanda no dia seguinte e, de posse do documento que assinalava a decisão favorável do Hermitage, conseguiram de Fuchs o empréstimo do conjunto holandês. Com isso, o Brasil realizou a primeira exposição de Kazimir Malevich fora da Europa.

Ainda sobre a edição de 1994, cabe lembrar que ela foi tão grande, tão rica que, pela primeira vez, a Bienal teve de construir espaços expositivos fora do imenso prédio projetado por Niemeyer. Inclusive, um deles encharcou durante uma chuvarada de verão. Um desastre pequeno se comparado com a abertura da edição de 1998, quando uma tempestade desabou sob a forma de cordões de água para dentro das salas expositivas e Paulo Herkenhoff, chorando

de desespero, abraçou Julio Landmann, presidente da Bienal.<sup>5</sup> Uma imagem que ficou famosa, e não era para menos.

Na Bienal seguinte (23ª Bienal), que fiz com Nelson Aguilar, ele, já escaldado, baixou a bola e fez um trabalho milimétrico: definiu que, no âmbito das representações nacionais, situado no andar intermediário do prédio da Bienal, cada país seria representado por um único artista; o andar superior teve salas históricas que incluíam coisas impressionantes de Goya, Paul Klee, Edvard Munch, Pedro Figari, Gego, Louise Bourgeois, Rubem Valentim, Andy Warhol, Basquiat; e nos dois pisos inferiores, o núcleo intitulado Universalis, cinco curadores chamaram cinco ou seis artistas de diferentes regiões do mundo. Foi, no todo, uma grande Bienal, que tinha como conceito a desmaterialização da obra de arte. Ela nivelou o caminho para a Bienal de Paulo Herkenhoff que, do meu ponto de vista, foi a mais bem-sucedida Bienal. Por quê? Porque Herkenhoff usou um conceito brasileiro, que era o da antropofagia, e, por ser um homem com muito repertório, fez uma grande exposição.

Mas a Bienal é uma oscilação maluca. No ano 2000, houve a *Mostra do Redescobrimento*, que drenou todo o dinheiro da área de artes plásticas, e a exposição foi jogada para 2002. Nesse meio tempo, houve a demissão do então curador Ivo Mesquita, marcada por um grande desgaste, e a Bienal novamente não se realizou. Depois de quatro anos sem exposição, vêm as duas edições organizadas por Alfons Hug, que foram convencionais. Aí, em 2006, entra Lisette Lagnado, que reorienta a instituição e põe fim à representação nacional. O problema dessa decisão, de resto muito desejada, e portanto acertada, é que ela encareceu violentamente a Bienal. Afinal, até ali os países pagavam seus envios. Na sequência dessa instigante exposição, em 2008, veio a assim chamada “Bienal do Vazio”, que foi muitíssimo complicada, inclusive, porque não era tão vazia quanto prometia. O problema ali era que o então presidente, Manuel Pires da Costa, não conseguia arrecadar dinheiro. E, no meu entender, o que a 28ª Bienal fez foi dar uma solução estética para um problema de gestão.

<sup>5</sup> Ver palestra de Paulo Herkenhoff. [N.E.]

Para a Bienal de 2010, fomos chamados eu e Moacir dos Anjos. A Bienal já estava sob administração do Heitor Martins,<sup>6</sup> que moveu mundos e fundos para conseguir estabilizar a situação da instituição, que devia a todo mundo. Não bastasse isso, considere-se que essa edição da Bienal foi realizada em onze meses, uma imensa sobrecarga para nós e nossa equipe.

De lá para cá, aconteceu uma coisa importante, a começar pela abertura da Bienal para curadores internacionais, como acontece fora do país. Isso areja, oxigena, dá novos parâmetros. Mas agora a Bienal padece de um problema que é o da terceirização do curador, algo muito usual nos museus brasileiros. Quando você terceiriza uma exposição, o curador que vem fazê-la não sabe qual é a missão da instituição, não conhece o acervo. Com isso, ele tende a realizar projetos mais afinados com suas perspectivas pessoais, sem concessões para as demandas locais. E a Bienal, assim como os museus e instituições que recebem exposições de fora, é muito sensível a esse tipo de lógica.

Acho, de toda forma, que estamos num bom momento. A Bienal está estabilizada e continua tendo um papel de destaque porque, como disse antes, nós não temos condições de bancar as exposições, e o patrocínio cultural, por sua vez, não está maduro o suficiente para apoiar coisas além dos “Pavarottis”, ou seja, as mostras “*blockbuster*”, exposições arrasa-quarteirões, que fazem as alegrias dos departamentos de marketing. Era mais ou menos isso que eu

tinha para dizer. Eu fiz um livro dos cinquenta anos da Bienal, mas esse livro segue inédito por causa de um direito de imagem. O livro está pronto há mais de dez anos, mas ficou guardado nos porões da Bienal porque não conseguimos o direito autoral de uma imagem. O que contei aqui é, enfim, fruto da minha experiência e dos meus estudos.

#### REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira – 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARRUDA, M. A. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século xx*. São Paulo: Edusc, 2001.
- TOTA, A. P. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>6</sup> Ver palestra de Heitor Martins. [N.E.]

---

# PALESTRA 2 I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA (1956), NO MAM-SP E MAM-RJ, E I EXPOSIÇÃO DE ARTE NEOCONCRETA (1959), NO MAM-RJ

João Bandeira →

28 DE NOVEMBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS (IEA-USP)

---

---

*João Bandeira é graduado e pós-graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Escritor e crítico de arte, foi coordenador de Artes Visuais e membro do Conselho Curador do programa de exposições do Centro Maria Antonia da USP (2005 a 2016) e coordena o Espaço das Artes da ECA-USP. É autor e organizador de diversos livros, como Arte concreta paulista – Documentos (Cosac Naify, 2003), Arte contemporânea brasileira – Diálogos e conversas (com Sônia Salzstein, USP/ICC, 2011) e Quem quando queira (Cosac Naify, 2015); escreveu textos para catálogos de exposição de artistas como Waltercio Caldas, Regina Silveira, Fernanda Gomes, Jac Leirner e David Batchelor. Foi curador de exposições coletivas como Concreta '56 – A Raiz da Forma (com Lorenzo Mammì) e Entre construção e apropriação – Antonio Dias, Rubens Gerchman e Geraldo de Barros nos anos 60, e de individuais de, entre outros, Evgen Bavcar (com Elida Tessler), Nuno Ramos, Cildo Meireles, Lina Bo Bardi (com Ana Avelar) e Iole de Freitas.*

**JÁ ESTÁ BEM** estabelecido que a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* e a *I Exposição Neoconcreta*, ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro, num intervalo de tempo não muito extenso, entre dezembro de 1956 e março de 1959, foram divisores de águas no cenário brasileiro, colocando então em pauta novas formas de fazer e pensar a arte. Nem é preciso insistir nisso. Existem diversos textos que tratam direta ou indiretamente de ambas, publicados sobretudo em livros e catálogos de exposição. Na palestra, revista aqui, é dado destaque a certos acontecimentos anteriores, que de várias maneiras colaboraram para a formação dos dois grupos de artistas implicados naquelas exposições, e a algumas características relevantes da arte concreta e da neoconcreta. A quem deseje mais ampla compreensão do assunto, espera-se que seja estímulo ao incontornável aprofundamento.

Para começar a falar das exposições, cabe chamar a atenção para o momento no Brasil de que estamos tratando. Ou, ao menos, em São Paulo e no Rio de Janeiro. O momento é o pós-Segunda Guerra Mundial, quando muitas coisas, também na esfera da cultura, estão marcadas pela divisão geopolítica mundial das superpotências que emergiram do conflito: os Estados Unidos da América e a então União Soviética. A fase de gestação, por assim dizer, das duas exposições se dá durante o segundo governo Getúlio Vargas, que seguia empenhado na modernização do país em frentes diversas. Entre as grandes, a frente da industrialização e

a da nacionalização de setores tidos como essenciais para o desenvolvimento econômico, como transportes e geração de energia. Tudo isso tem, é claro, efeitos práticos na vida urbana e também no seu imaginário, que incluem um certo otimismo democrático com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, em paralelo a ondas de agitação política e mobilização da “opinião pública” de diferentes cores ideológicas sobre assuntos como a campanha pela criação da Petrobras, no início da década de 1950, e seu famoso slogan “O petróleo é nosso”.

É justamente quando a cidade de São Paulo começa a se transformar em metrópole e capital cultural<sup>1</sup> já razoavelmente cosmopolita. São Paulo e Rio de Janeiro – a capital da República, onde até então, descontada a Semana de Arte Moderna, “tudo acontecia” desde pelo menos o Império – compõem a face mais visível do Brasil que se modernizava. Mesmo que a maior parte do território e da população, além do grosso das relações sociais continuassem pertencendo ao Brasil agrário, o enorme Brasil profundo das oligarquias da terra, das secas no Nordeste, da Amazônia e Centro-Oeste praticamente intocados, dos altos índices de analfabetismo, de muitas culturas regionais nada ou muito pouco alcançadas ainda por esse processo.

Quando se trata de arte concreta e neoconcreta e as exposições que deram visibilidade à sua entrada na cena cultural, na segunda metade da década de 1950, é comum mencionar o governo Juscelino Kubitschek, Brasília, a Bossa Nova. Mas valeria a pena começar um pouco mais de trás, localizando alguns antecedentes favoráveis ao que veio a acontecer. Porque é ainda nesse panorama do imediato pós-guerra que em São Paulo e no Rio são criados, entre 1947 e 1951, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a Bienal,<sup>2</sup> Para tanto, combinando iniciativas privadas e políticas públicas, ocorrem então articulações bastante complexas de forças locais e internacionais, movimentação que passa por interesses de instituições culturais norte-americanas (o MOMA e

<sup>1</sup> Ver texto de Ricardo Ohtake [N.E.]

<sup>2</sup> Ver palestra de Heitor Martins [N.E.]

outras) na promoção internacional da arte abstrata, com o apoio de seu governo. E, de outra parte, pelas orientações de Moscou na difusão de um realismo estreito, de que se alimentam certas tendências do nacionalismo em arte. Os três museus – MAM-RJ, MAM-SP e Masp – propõem-se a ser, muito mais do que simplesmente acervos de obras e organizadores de exposições, espaços com atuação educativa empenhada, com cursos, publicações, debates, convites a conferencistas estrangeiros, concertos, exibição de filmes. Ou seja, são museus que pretendem não só atrair o público, mas educá-lo para uma aproximação com a discussão sobre arte moderna que estão promovendo, encampando, até certo ponto, a abstração. É significativo, por exemplo, que a exposição que inaugurou o MAM-SP tenha se intitulado *Do figurativismo ao abstracionismo*,<sup>3</sup> sugerindo uma progressão rumo à arte abstrata.<sup>4</sup>

Da mesma maneira, a Bienal passou a oferecer a oportunidade de se ver e de se discutir quase continuamente artistas e obras “modernos” de fora em escala até então absolutamente inédita por aqui. Basta lembrar que na 2ª Bienal foram exibidas *Guernica* e várias outras obras de Picasso, havia uma sala com projetos de Walter Gropius e outra com vinte obras de Mondrian – para ficar mais perto do nosso assunto –, além de Paul Klee, Alexander Calder e seleções dos mais relevantes artistas do primeiro cubismo e da vanguarda futurista italiana. Some-se a isso a repercussão causada pelas obras da representa-

<sup>3</sup> Ver palestra de Agnaldo Farias IN.E.I.

<sup>4</sup> Embora, diplomaticamente, o curador Léon Degand não assumia posição radical nesse sentido. Ver seu texto de apresentação à exposição, reproduzido em Ferreira (2013).

ção suíça na 1ª Bienal, especialmente pela escultura premiada *Unidade tripartida* (hoje no acervo do MAC-USP), de Max Bill, assim como a exposição no Masp, meses antes, desse artista herdeiro da Bauhaus e à frente da Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha. Cabe mencionar ainda as aplicações na esfera da arte da Teoria da Gestalt ou Psicologia da Forma, que estabelece o funcionamento estrutural da percepção de acordo com princípios como a subordinação das partes ao todo, as relações necessárias entre fundo e figura, as propriedades dos contornos, a tendência à formação de unidades ópticas estáveis, entre outros. Desde fins da década de 1940, essa teoria entrava nas considerações do crítico Mario Pedrosa, assim como na análise da forma por Waldemar Cordeiro e os demais artistas que vieram a se dedicar à arte concreta.

É nesse contexto de um salto qualitativo do cenário artístico local que jovens artistas do Rio e de São Paulo começam a se reunir e a mostrar seus trabalhos em coletivas de grupo, sob um ideário de inovação mais ou menos comum, com base no que conheciam das poéticas construtivas em geral, incluindo o neoplasticismo e a arte concreta, principalmente na versão de Max Bill e sua “lógica interna de desenvolvimento e construção”. Numa entrevista publicada no Boletim do MAM-RJ, quando visitou o Brasil, em 1953, Max Bill (2002) afirma: “A arte concreta não parte de um sujeito, mas de uma ideia [...], para esta ideia procura-se uma expressão tão objetiva quanto possível”. Vale registrar também o conhecimento das vanguardas abstratas argentinas do pós-guerra e, mais diretamente, o contato com Tomás Maldonado, do grupo Arte Concreta, além de editor da revista *Nueva Visión* e sucessor de Max Bill na direção da Escola Superior da Forma. Assim como Bill, Tomás Maldonado (1951) esteve no país nos primeiros anos da década de 1950, quando declarou: “Estou convencido de que fatalmente no Brasil há de desenvolver-se um poderoso movimento de arte concreta, qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm já começado a agrupar-se para esta batalha”.

Pesquisando o abstracionismo principalmente por essas vias, os artistas mencionados por Maldonado inseriam-se num cenário que já vinha abrigoando discussões públicas acirradas entre duas correntes contrárias na defesa da arte figurativa e da arte abstrata, principalmente na imprensa, em conferências nos novos museus e na organização de exposições.<sup>5</sup> Ainda que houvesse tendências diversas, do lado dos figurativistas pronunciavam-se personalidades do peso de Portinari e Di Cavalcanti, em termos comparativos, representantes da velha guarda. Para Di, em artigo na revista *Fundamentos* (ligada ao Partido Comunista e a sua orientação realista), em 1948, no qual cita Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp e Calder, a arte abstrata apresenta “visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados pelos microscópios de cérebros doentios”. No campo oposto, muitos dos jovens artistas estão interessados no que é mais novo por aqui, a arte abstrata. Em particular, a arte abstrata dita geométrica.

De quem estamos falando? Em São Paulo vai se constituindo um círculo que reúne Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, e mais alguns. Vários deles tinham atividades profissionais fora da arte. Sacilotto desenhava esquadrrias industriais; Fiaminghi trabalhava como gráfico publicitário; Geraldo de Barros era funcionário do Banco do Brasil, para dar alguns exemplos. E Cordeiro colaborava em jornais,

<sup>5</sup> Ver palestra de Agnaldo Farias IN.E.]

militando na crítica e na difusão da arte de matriz construtiva (a citada declaração de Maldonado foi dada a ele, numa entrevista publicada na *Folha da Manhã*, em janeiro de 1951). Tinha também um pequeno escritório de paisagismo, chamado sintomaticamente Jardins de Vanguarda. Já no Rio de Janeiro, no início dos anos 1950, formou-se outro círculo de jovens artistas, na maioria alunos de Ivan Serpa no MAM-RJ, como Aluísio Carvão, João José Costa, Décio Vieira, Rubem Ludolf e os irmãos César e Hélio Oiticica, a quem se juntaram Lygia Pape, Lygia Clark, o poeta Ferreira Gullar e, ainda, Abraham Palatnik e Franz Weismann. Costuma-se observar que, em contraste com os artistas de São Paulo, os do Rio eram de modo geral, pessoas que podiam se dedicar integralmente à arte, e essa diferença, teria consequências, matizando a produção de cada um dos grupos. Os paulistas seriam radicalmente objetivos e focados em questões técnicas da visualidade; os cariocas, mais subjetivos, valorizando a intuição e abertos a problemas mais amplamente estéticos – argumentos que, sem serem absurdos, quando isolados tendem a simplificar as coisas.

Em 1952, sob a liderança de Waldemar Cordeiro, alguns daqueles artistas de São Paulo se juntaram na exposição *Ruptura*, no Museu de Arte Moderna, com seu manifesto textualmente contra “todas as variedades e hibridações do naturalismo” (i.e., a arte figurativa) e “o não figurativismo hedonista” (i.e., a chamada abstração informal). Por sua vez, no Rio de Janeiro, os jovens artistas em torno de Ivan Serpa formaram mais ou menos na mesma época o Grupo Frente, do qual participavam também outros não praticantes do “abstracionismo geométrico” ou sequer de qualquer abstração. O grupo organizou exposições de seus trabalhos, em 1954 e 1955, no Instituto Brasil-Estados Unidos e no MAM-RJ, com textos de apresentação de Ferreira Gullar e Mario Pedrosa, respectivamente. Os artistas na esfera da exposição *Ruptura* rapidamente se associaram aos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que em breve iriam lançar a poesia concreta.

Os artistas do Rio contavam com a colaboração de Ferreira Gullar, poeta que seria o seu teórico, reforçada a seguir por dois jornalistas

tas, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, também poeta. E tinham seu mentor intelectual em Pedrosa, ativo no apoio à nova arte abstrata, embora não exclusivamente – e desde que não se tratasse da tendência dita informal. Esses dois círculos de artistas, que mantêm alguma comunicação, atuam cada vez mais segundo o figurino de grupo das vanguardas históricas europeias: discutem intensamente entre si o que produzem, organizam exposições juntos e procuram divulgar também por outros meios o seu trabalho de arte, seus porta-vozes (principalmente Cordeiro e Pignatari, em São Paulo, e Gullar, no Rio) são aguerridos na defesa de uma nova arte e no debate com oponentes.

Resumidamente, esse é o caldo cultural que vai desaguar na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* e, mais tarde, alimentar ainda muito do que estava em jogo na *I Exposição Neoconcreta*. Reunindo os artistas das duas cidades, a primeira dessas mostras foi apresentada no MAM-SP (então instalado na Rua 7 de Abril, no prédio dos Diários Associados), em dezembro de 1956, e depois, levada para o MAM-RJ, abrigado no emblemático edifício do Ministério da Educação, em fevereiro de 1957. Aí, sim, estamos no início dos anos JK, com o presidente Juscelino Kubitschek assumindo e ampliando o discurso do nacional-desenvolvimentismo, concretizado num crescimento vertiginoso durante a segunda metade da década de 1950.

A propósito, podem-se lembrar alguns dados sobre esse período no Brasil (Skidmore,

6 Desse ponto de vista, essa é uma cadeia que teria seu elo inicial na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (ainda que fosse uma reunião de artistas bastante eclética), em fevereiro de 1953, em Petrópolis, da qual participaram alguns dos que formariam o Grupo Frente. Entretanto – pequena questão para futuros pesquisadores –, existe um rascunho datilografado do manifesto distribuído na exposição *Ruptura*, em dezembro do ano anterior, no qual se diz que ela anunciava “a grande exposição nacional de arte abstrata e concreta a ser inaugurada em São Paulo no dia 2 de abril de 1953”.

2010): entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu 80%, com porcentagens ainda mais altas, quando se consideram em separado a indústria siderúrgica, as indústrias mecânica, elétrica, de comunicações e de equipamento de transporte; de 1957 a 1961, o índice de crescimento real foi de 7% ao ano; e ao longo da década de 1950, o crescimento da renda real *per capita* no Brasil foi, aproximadamente, três vezes maior que no resto da América Latina. O famoso Plano de Metas de JK e esses indicadores de alguns de seus resultados, mesmo que à custa de alto endividamento público, demonstram o aspecto geral e a velocidade que o governo federal imprimiu ao que se dizia o desenvolvimento do país, com apoio de intensa propaganda que criava expectativas positivas de modernização, um espírito de “agora vai”, no sentido da superação do “sub-desenvolvimento”. A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (Enac) e seus desígnios construtivistas participam, de certa forma, desse imaginário. Seu horizonte de *aggiornamento*, de identificação com uma certa vanguarda internacional tem, no entanto, intersecções com o entusiasmo nacional-desenvolvimentista. O próprio título da exposição (e mesmo a sigla Enac, às vezes usada) não deixa de conotar o esforço de nos tornarmos “nacionalmente” avançados também na arte, sugerindo talvez que, depois da inaugural, viriam outras mostras semelhantes.<sup>6</sup>

A Enac apresentou de três a cinco obras por artista, esculturas, gravuras, pinturas e, lado a lado com essas nas paredes, também poemas. Participaram das duas edições Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi e Alexandre Wollner, de São Paulo; e Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira e Franz Weissmann, do Rio de Janeiro. Entre eles, Volpi era o único artista já maduro e consagrado, naquele momento fazendo pinturas abstrato-geométricas à sua moda. Embora sem demonstrar interesse em defender publicamente esse

ou aquele movimento, aceitou o convite dos jovens paulistas para participar. Os autores dos poemas concretos expostos eram os membros do Grupo Noigandres, formado em 1952 por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e com o recém-incorporado Ronaldo Azeredo, mais Ferreira Gullar e, ainda, Wladimir Dias-Pino, um carioca que havia passado a primeira juventude em Mato Grosso e que, desde fins dos anos 1940, fazia suas próprias pesquisas, chegando a uma concepção particular de arte concreta (e que depois, já nos anos 1960, iria desenvolver a teoria e a prática do Poema Processo). Por fim, consta que Ivan Serpa mostrou obras apenas no Rio, e Amilcar de Castro, que aparece na lista de artistas do convite, na verdade não participou.<sup>7</sup>

Especialmente quando chegou ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, a exposição obteve repercussão sensacionalista na imprensa, dando uma escala de “movimento” à iniciativa dos artistas e poetas. “O Rock’n Roll da Poesia”, foi a manchete da revista *O Cruzeiro*, com fotos do acalorado debate sobre arte concreta na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) – que, aliás, naquele momento não se deu entre Haroldo de Campos e Ferreira Gullar, como as fotos da revista e algumas interpretações posteriores sugerem. De qualquer forma, a aliança entre os núcleos de São Paulo e do Rio não durou muito. Os principais porta-vozes dos dois grupos, Cordeiro e Gullar, logo publicaram na imprensa artigos com reservas recíprocas

<sup>7</sup> Conforme apurado por Lorenzo Mammì, na pesquisa realizada para a sua curadoria de *Arte Concreta '56*, remontagem da Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP, em 2006, da qual fui curador da parte dos poemas. André Stolarski completou o projeto, organizando uma mostra paralela sobre o design construtivo da época.

ao que foi mostrado na Enac por seus “representados” paulistas e cariocas. E em junho daquele ano, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, espécie de órgão da vanguarda carioca dirigido por Reynaldo Jardim (que, durante algum tempo, publicou textos dos paulistas), noticiava a “cisão no movimento”. A divergência abarcava artistas e poetas, mas dessa vez foi explicitada em dois textos sobre os pressupostos da poesia concreta, apresentados juntos. Um deles vinha assinado por Haroldo (“Da fenomenologia da composição à matemática da composição”) e o outro por Gullar, Oliveira Bastos e o próprio Jardim (“Poesia concreta: experiência intuitiva”), escrito em resposta ao primeiro.

A propósito da participação dos poetas na Enac, no caso dos irmãos Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, seus poemas (entre outros, *tensão*, *si len cio*, *um movimento* e *z*) exibidos cada um numa folha em formato de cartaz subentendiam uma situação de “leitura” que, deixando a página do livro, os aproximava dos objetos de arte, mas também da comunicação visual nas ruas da grande cidade moderna. Na ocasião, lançaram a terceira antologia de seus poemas, agora sob a designação “poesia concreta”. Pignatari apresentou ainda o livro-poema *semmi di zucca*, aparentado, mesmo que com diferenças de concepção, tanto com experiências anteriores das vanguardas artísticas europeias quanto, nesse “gênero”, com as de Wladimir Dias-Pino e de Ferreira Gullar por essa época.

No caso de Gullar, o fato de as cinco folhas exibidas verticalmente em grande formato terem sido extraídas de um conjunto maior de cinquenta páginas de um mesmo poema (*O formigueiro*, também originalmente pensado como livro-poema) implicava a leitura sequencial, de alguma maneira semelhante ao que acontece nos livros. E a participação de Dias-Pino tinha ainda outro caráter, com pranchas diagramáticas relativas a um mesmo poema visual (*Solida*, talvez igualmente mostrado no formato de livro-poema), realizadas manualmente com tinta – em vez da impressão tipográfica do restante dos poemas da exposição –, uma delas assinada pelo

autor no canto inferior direito, como habitual em pinturas. Fossem quais fossem as diferenças de concepção e realização, todos os poemas exibidos eram radicalmente diferentes do que se reconhecia por aqui como poesia.<sup>8</sup>

Voltando à dissidência entre cariocas e paulistas, é preciso levar em conta que a ênfase retórica do debate exacerbava a polarização e, assim, reduzia muitas vezes a modelos um tanto estritos o que, visto retrospectivamente, era ainda pesquisa em andamento em cada grupo e, mais ainda, o desenvolvimento de poéticas específicas de cada artista. Embora os paulistas apresentassem, como grupo, uma produção mais coesa, nem tudo o que Cordeiro e Gullar afirmaram em suas polêmicas se aplica indistintamente ao trabalho dos artistas de seus respectivos grupos (e no caso do segundo, em que pese o brilho argumentativo, há analogias com as ideias manifestas de Mario Pedrosa sobre a produção dos cariocas, desde seus inícios<sup>9</sup>). No entanto, algumas diferenças de caráter geral entre suas pinturas, desenhos, gravuras e esculturas podiam ser percebidas na Enac, como foi registrado à época não só por seus integrantes, mas também por críticos como José Geraldo Vieira.

Parece claro que os artistas de São Paulo eram mais metódicos, buscando impessoalidade ao realizarem suas obras em função de princípios como alinhamento, alternância, polaridade, modularidade, progressão, serialização, atentos às leis que estruturam a percepção

8 Para mais detalhes e uma análise a respeito da participação desses poetas, ver meu ensaio “Palavras no Espaço” (Bandeira, 2006).

9 Ver o ensaio de Flávio Moura (2014), “Mario Pedrosa e o Neoconcretismo”.

10 Geraldo de Barros levou essa ideia a sério, envolvendo-se no desenho e fabricação de móveis modulares na Unilabor, empresa que fundou com a participação dos operários e suas famílias; e Alexandre Wollner deixou logo a pintura pelo design gráfico e os sistemas de identidade visual.

visual, segundo a Psicologia da Gestalt. Concentravam-se assim na organização das formas sobre o plano de suporte mais do que no uso das cores. Ou melhor, esse uso, em áreas uniformes de cores básicas, está rigorosamente integrado ao jogo óptico de formas na superfície do quadro, que existe como “ideia visível”, conforme o título de alguns de Waldemar Cordeiro. Apontando o que entendia como falta de “rigor estrutural” e “rigor cromático” nas obras dos cariocas, Cordeiro (1957; 1977) escreveu: “a linguagem do Concretismo [...] tenta remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma”. Uma tal linguagem afinava-se com as concepções construtivistas de participação efetiva da arte na sociedade industrial, em que o artista colaboraria como um tipo de projetista superqualificado.<sup>10</sup> Daí também a preferência dos concretos de São Paulo por materiais industriais, pintando com tintas sintéticas sobre compensado e aglomerado de madeira ou alumínio, e usando às vezes plexiglass (acrílico transparente), como em certos trabalhos de Cordeiro e nas esculturas de Kazmer Fejer.

Já os artistas do Rio mantinham, em grande medida, o uso de materiais artísticos tradicionais, como tinta a óleo, têmpera ou guache sobre tela ou cartão, explorando de maneira mais livre que os paulistas o cromatismo tanto quanto a organização geométrica das formas. Na esteira da diversidade “estilística” do trabalho dos integrantes do Grupo Frente, do qual provinha a maioria dos cariocas presentes na Enac, entre esses “o problema que cada um se põe é diferente”, em vez de lidarem com “diversas formulações de um mesmo problema”, conforme escreveu Gullar na época da exposição, procurando apontar o que via como um campo limitado de pesquisa artística no caso dos paulistas. Exceção em meio aos cariocas, mostrando obras feitas a pistola sobre compensado, Lygia Clark, por exemplo, saía do âmbito estrito do plano do suporte com o que chamou de “linha orgânica” e de “superfície modulada” – incisões na própria superfície do quadro que expandiam, para além da pura imagem, o que estava em causa na obra em termos das relações de seu espaço

com o espaço real do mundo. De certa maneira, já anunciava assim uma das preocupações que viriam a ser objeto do neoconcretismo, a busca para “transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante”, na boa formulação de Ronaldo Brito (1999).

Conforme já assinalado, desde antes da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, e mesmo muito depois dela, fala-se não raro em paulistas e cariocas como se seus trabalhos respondessem em uníssono, de parte a parte, aos postulados divergentes na definição da arte concreta esgrimidos por Gullar e Cordeiro. A generalização tem lá suas utilidades – inclusive para as narrativas interessadas produzidas na época pelos envolvidos e, desde então, por outros atores e motivações diversas –, mas evidentemente nunca foi assim. Ao menos naquele momento, a diferenciação de cariocas e paulistas não é coisa simples. Na Enac, Sacilotto mostrou um trabalho (*Concreção 5629*) com triângulos seriados pretos em relevo alinhados sobre o retângulo de base do quadro pintado de branco, que, na observação de Mario Pedrosa (1998) à época, se aproximava do que faziam os cariocas. E, mais tarde, Ana Maria Belluzzo<sup>11</sup> chamou a atenção para um trabalho tridimensional de Sacilotto realizado ainda em 1957 (*Concreção 5730*), que introduz recortes e dobras simétricos num quadrado de alumínio, de maneira que “o plano desmembrado passa a se desenvolver em novas dimensões e o movi-

<sup>11</sup> Ver palestra de Ana Maria Belluzzo sobre a exposição *A mão do povo brasileiro*. [N.E.]

mento virtual do quadro bidimensional dá lugar ao movimento real, desenvolvido no espaço do mundo”. Como ressalta ainda Belluzzo (1998), “as formas plurais que caracterizam a produção concretista revelam uma estrutura orgânica, funcional, quando se dobram e desdobram sobre si mesmas. Não se reduzem a formas seriais mecânicas, como irá afirmar a crítica neoconcreta”.

De qualquer maneira, a disputa teórica e acima de tudo a prática da arte concreta contribuíram para amadurecer os projetos declarados e a prática dos dois grupos – e talvez esclarecer também diferenças no interior deles – na abordagem dos problemas artísticos, acabando por levar à criação de um novo movimento, lançado com a *I Exposição Neoconcreta* em março de 1959, no MAM-RJ. Participaram da exposição, assinando o respectivo manifesto – redigido por Ferreira Gullar e publicado quase simultaneamente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) – Amílcar de Castro (que cuidou da apresentação gráfica do manifesto), Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e o poeta Theon Spanudis, além do próprio Gullar. Apresentando logo de início sua posição discordante “em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (dado o contexto, a referência é praticamente direta ao grupo de São Paulo), o manifesto *Experiência Neoconcreta* propõe em seguida uma “reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência da obra sobre a teoria”. Nem por isso furta-se a novas considerações teóricas que se estendem na apresentação dos pressupostos da arte neoconcreta (em grande parte com base na oposição à concreta) até chegar à recusa também da produção dos “poetas concretos racionalistas”, para anunciar os fundamentos da poesia e da prosa neoconcretas. Cabe lembrar que nessa exposição que assinalou o aparecimento do neoconcretismo não estavam presentes alguns artistas que, não muito depois, se associaram ao movimento: Willys de Castro, Hércules Barsotti, ambos de São Paulo, e outros radicados no Rio

que participaram na Enac, como Aloísio Carvão, Décio Vieira e Hélio Oiticica. E ainda os poetas Cláudio Mello e Souza, Roberto Pontual e Osmar Dillon.

Nos termos da época, postos por seu teórico em vários textos sucessivos no SDJB (Gullar, 2015), a arte neoconcreta “não é o resultado da pura e simples recusa dos postulados concretistas [...], é um aprofundamento da experiência implícita neles”. Se Konrad Fiedler, nome de base na teoria da Visibilidade Pura, é uma das principais referências para Cordeiro, Merleau-Ponty e sua Fenomenologia da Percepção assumem a mesma posição para Gullar. Assim, o horizonte de questões do neoconcretismo comportava, entre outros aspectos, o enfoque fenomenológico na consideração simultânea da materialidade da obra de arte e de seu espaço virtual em interação produtiva com o espaço do mundo, uma concepção de tempo gerado como duração no contato com a obra, e nesse o envolvimento da “simbólica do corpo” na experiência estética. Conforme observou também Ronaldo Brito (1999), sob palavras-chave como experiência e expressão, “resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta”.

Seja como for, as formulações do neoconcretismo são contemporâneas de um impulso simultâneo de adensamento e proliferação no trabalho das duas Lygia, Clark e Pape, e no de Hélio Oiticica, assim como de desenvolvimento de certas linhas evolutivas próprias por Amil-

<sup>12</sup> Excluindo os livros-poema de Ferreira Gullar (e seus poemas espaciais, que já são objetos plásticos) e de Reynaldo Jardim, realizados pela época do neoconcretismo, o mesmo não se verifica na comparação entre a poesia neoconcreta, que em mais algum tempo praticamente desapareceu, e a poesia concreta dos egressos do grupo Noigandres, que seguiu ativa, reconfigurando-se ao longo dos anos. Por seu turno, a obra poética de Gullar, de reconhecida qualidade, abandonou desde inícios dos anos 1960 os procedimentos característicos de vanguarda e voltou ao verso.

car de Castro e Willys de Castro. Todos eles entram pelos anos 1960 com uma produção que se pode chamar realmente fora do comum, colocando em pauta, por sua vez, um novo corpo de questões desdobradas mais tarde na obra de outros artistas de peso. Talvez nisto, i.e., em termos de descendências, a arte neoconcreta tenha mesmo ido além da concreta.<sup>12</sup>

Essa constatação em nada diminui a importância da ala paulista do movimento concreto, entre outras razões, pela clareza de propósitos com os quais introduziu primeiro na cena artística do país um corte revitalizador no modo de fazer arte e na compreensão de seu lugar social. Para não falar na qualidade específica – na década de 1950 e também depois – do trabalho de artistas do grupo, seja a solidez da trajetória de Sacilotto, o detalhamento da pesquisa pictórica de Fiaminghi, seja a coerência e a amplitude da atuação de Cordeiro e Geraldo de Barros, para alguns exemplos. Para quem se interessa por arte concreta e neoconcreta e o legado de ambas, o importante é não se contentar com a cristalização de argumentos táticos levantados nas disputas da época ou específicos de considerações posteriores, por mais individualmente relevantes, que tendem a se transformar em avaliações sumárias e definitivas – a releitura informada desse aparato crítico é, como se sabe, tarefa a ser periodicamente renovada. E ainda mais, manter a disposição de sempre interrogar não apenas as interpretações, mas, principalmente, e se possível ao vivo, as próprias obras.

#### REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, J. Palavras no espaço. In: *Concreta '56*, Catálogo da Exposição. São Paulo: MAM-SP, 2006.
- BELLUZZO, A. M. Ruptura e arte concreta. In: *Arte Construtiva no Brasil* – Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA; Melhoramentos, 1998.

## ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA

- BILL, M. Visita ao Brasil do famoso escultor modernista. In: BANDEIRA, J. (Org.) *Arte Concreta Paulista – Documentos*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia - USP, 2002.
- BRITO, R. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CORDEIRO, W. Teoria e prática do concretismo carioca. *revista AD*, abril 1957.
- \_\_\_\_\_. Teoria e prática do concretismo carioca. In: AMARAL, A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- FERREIRA, G. (Org.) *Figuração X Abstração – Brasil no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013.
- GULLAR, F. *Antologia crítica – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Org. Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contracapa, 2015.
- MALDONADO, T. Novo-riquismo cultural e arte concreta. Entrevista. *Folha da Manhã*, 28 jan. 1951.
- MOURA, F. Mario Pedrosa e o neoconcretismo. *Novos Estudos Cebrap*, n.99, julho, 2014.
- PEDROSA, M. Paulistas e cariocas. In: \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e modernos*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- SKIDMORE, T. *Brasil de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

---

# PALESTRA 3 **A MÃO DO POVO BRASILEIRO (1969), NO MASP**

Ana Maria Belluzzo →

7 DE NOVEMBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS (IEA-USP)

---

---

*Ana Maria Belluzzo é professora-titular de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e atua como pesquisadora e curadora independente. Coordenou a equipe brasileira da pesquisa Documents of Latin America and Latino Art, realizada junto ao Internacional Center for the Arts of the Americas do Museu de Fine Arts, Houston. Como curadora, realizou exposições retrospectivas de artistas contemporâneos brasileiros como Márcia Pastore, Marcello Nitsche, Maria Bonomi, Hercules Barsotti e Waldemar Cordeiro; mostras históricas como Primitivos de uma nova era e Brazil Through European Eyes, realizadas em Bruxelas e Londres, respectivamente; Thomas Ender no Brasil, O Brasil dos viajantes, e Tradição e ruptura, síntese da cultura brasileira. É autora de variados livros, entre eles, Carmela Gross (Cosac-Naify, 2000), O Brasil dos viajantes (Fundação Emílio Odebrecht, 1995); Voltolino e as raízes do modernismo (Marco Zero, 1992); e Waldemar Cordeiro – aventura da razão (Pancrom, 1986)*

**A MÃO DO POVO BRASILEIRO** é uma das exposições que inauguram a nova sede do Museu de Arte de São Paulo no momento em que é transferido do centro da cidade para a Avenida Paulista. Para falar sobre a mostra, é preciso introduzir a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), nascida em Roma, autora do projeto do notável edifício construído na Avenida Paulista, no qual trabalhou entre 1960 e 1968, e a responsável pela exposição realizada em 1969.

Lina Bo Bardi veio para o Brasil em 1946, logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial e de seu casamento com Pietro Maria Bardi, diretor do museu. Formada em Roma, havia trabalhado com Giò Ponti, diretor da Trienal de Milão e da revista *Domus*, onde fazia ilustrações. Chegou ao Brasil com domínio de práticas artísticas e forte inscrição na cultura italiana.

Aqui, ela se dedica à arquitetura e ao design de móveis, objetos e joias, e também a projetos urbanísticos. Inicialmente, atua na cidade de São Paulo e assume importante papel na revitalização urbana de Salvador, de 1958 a 1980, com propostas de formação de instituições culturais de base. A presença de Lina se irradia por várias vias: por um lado, pela arquitetura moderna, por outro, pela iniciativa de projetos institucionais de forte inscrição cultural no país, pensados como ações de longo prazo. Esteve sempre empenhada em pro-

jetos cuja divulgação expositiva era um aspecto. Friso isso porque, hoje, estamos mais acostumados ao rápido preparo de exposições, feitas num triz. *A mão do povo brasileiro* não foi assim.

Ao refletir sobre essa exposição é preciso indagar qual era a questão sobre cultura popular que ali se esboçava. Ela advinha do encontro de Lina Bardi com a cultura nordestina e da experiência trazida de seu país de origem, onde o artesanato é uma forma de produção. Onde os artesãos se organizam em pequenos núcleos. Onde cada artesão é dono de uma pequena loja, possui sua matéria-prima e vende seu produto. Lina já havia se aproximado, na Itália, da arquitetura rural e outras atividades afins.

*A mão do povo brasileiro* nos conduz ao cerne do projeto que Lina desenvolve no Nordeste brasileiro entre 1958 e 1964. Importante indicarmos que esse era o momento no qual o Brasil acelerava seu processo de industrialização, cuja implantação se dava de maneira forçada. Ficou conhecida como Era Kubitschek, adquirindo o nome do presidente que queria fazer cinquenta anos em cinco, que tinha o propósito de desenvolver indústrias de base e seguia erguendo Brasília, a futura capital do país, que seria inaugurada em 1960. Mas, como se sabe, a industrialização é um processo lento. E a maneira como era implantada trazia o risco de aumentar a já profunda defasagem existente entre o Norte e o Sul do país, esse empenhado com vigor no desenvolvimento mais rápido.

Lina vivencia o florescimento de amplos projetos de desenvolvimento social, que contavam com relevante apoio e tiveram seus limites determinados pela instauração da ditadura militar de 1964, quando o projeto que ela mesma vinha conduzindo foi abortado. Importante pontuar esse aspecto porque ele nos dá maior clareza sobre o que significou para Lina Bo Bardi a exposição *A mão do povo brasileiro*, mostrada em 1969. Nela, Lina fazia o balanço dos anos dedicados à Bahia, da vivência de um período de grande ebulição. Ela traz para o público paulista um conjunto significativo do que viu pelo Brasil. Até então, a produção popular

nordestina tinha divulgação pontual, apresentada em pequena escala para outras regiões.

Qual, portanto, o sentido de se fazer uma mostra de arte popular no maior museu de arte de São Paulo, colocando essa produção ao lado de um acervo internacional de arte erudita? A cultura brasileira sempre foi marcada pela distância entre cultura popular e cultura erudita, ao mesmo tempo em que, e não raro, grupos de artistas, teóricos e literatos buscavam conciliar as duas pontas. O grande impacto causado por *A mão do povo brasileiro* deriva, a meu ver, da polifonia de sentidos despertados naquele momento em que se consolida notável acervo em um país que mudava de rumo. Não é por acaso que a arte popular ocupa, em 1969, lugar de tanta importância.

Ao retornar a São Paulo, após anos passados fora, Lina se revela agente fundamental do pensamento sobre práticas culturais ligadas à modernidade. Movimentava-se no âmbito de um país de cultura e economia dependentes. E por ter uma percepção aguda dessa dependência, identificava-se com um projeto cultural autóctone, baseado no desenvolvimento das próprias forças vitais da nação.

Nada mais importante do que aclarar o ponto de partida pelo qual cada época enquadra a arte popular em seus próprios parâmetros. Já é tempo de tratarmos a arte popular dentro de sua historicidade. Não se trata apenas de observar o artefato popular, mas de entender o ponto de vista a partir do qual estamos nos relacionando com ele. E isso só é possível se olharmos o fenômeno no tempo.

Nos anos 1930, tivemos a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, do Departamento de Cultura de São Paulo, que se dirige para outras regiões do país, em busca de expressões étnicas. Mário saía em expedição devidamente nutrido por ensinamentos da sociologia, de etnologia e de folclore. Pes-

quisadores andavam com cadernetas nas mãos, anotando danças, cenas dramáticas e cantos ligados à organização da vida de diferentes grupos sociais. Lançava-se um olhar etnográfico sobre a população.

Enquanto esse grupo modernista buscava registrar formas simbólicas, formas de expressão das camadas populares, Lina deixa claro que está olhando como as pessoas trabalham, que técnicas possuem, como conseguem sobreviver em condições mínimas, como constroem a sua vida e com que objetos elaboram suas moradias populares. Considera, por exemplo, que eles encontram as soluções mais simples do mundo para resolver seus problemas. E é sobre essas soluções da arte popular que Lina se debruça. Ela tem uma visão construtiva da arte popular, que revela como o povo se reinventa todos os dias.

Lina compreende a construtividade popular dentro de parâmetros da modernidade. Ela pertence à geração do pós-guerra, que alimentou esperanças em relação à construção de uma nova sociedade. Acreditava haver uma parte da humanidade que, impedida pelas próprias necessidades, possuía a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. Essa força, a seu ver, estava presente em alto grau no Brasil, país onde os elementos de uma civilização primitiva apareciam conjugados às formas mais avançadas do pensamento moderno.

Esse ideário é empregado em Salvador. No diário que escreve quando se dirige à Bahia, em 1958, ela reitera que um desenvolvimento coerente e moderno precisa estar conectado a um olhar profundo sobre as capacidades críticas e históricas. As forças genuínas do país eram, para Lina, a base da nova ação cultural.

Nessa altura, ela se envolve na criação de um museu vivo na Bahia e se dedica a estudar um plano para casas populares. Ao mesmo tempo, vai amadurecer uma visão do artesanato que leva em conta a miséria em que viviam muitos dos artesãos que ia conhecendo. Entendia que o artesão não é mero executor e que,

ao ser incorporado a um projeto de arquitetura, seria imperativo considerar que ele possui informações sobre madeiras e encaixes e que é capaz de encontrar soluções para o projeto.

Lina concebe o artesão em contato com o processo de criação e, para que isso aconteça, ela julga necessário colher material artesanal, antigo e moderno, existente no país, para embasar um museu vivo que poderia se chamar Artesanato e Arte industrial, capaz de constituir a raiz da cultura histórica e popular do país. Tal museu seria completado com uma escola de artes e ofícios que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Esse é, portanto, seu projeto para o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA).

Enquanto desenvolve esse projeto em Salvador (1958), vai ganhando força a exposição *Bahia*, a ser feita na capital paulista, em 1959, divulgada em cartaz com gravura de cordel. A exposição, realizada em colaboração com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, dirigida por Martim Gonçalves, traz expografia de teor teatral aos cuidados de Lina, original para a época. É a primeira grande mostra de arte popular nordestina. Gerada pela antropologia de Agostinho da Silva, apresenta figuras de orixás e tapeçaria de retalhos colocados na marquise do Ibirapuera, ao lado da V Bienal de São Paulo. Essa mostra assinala um movimento de reafirmação da existência de uma civilização nordestina, de uma cultura do Norte.

Cabe lembrar que também em 1959 estava acontecendo a Operação Nordeste. Celso Furtado tinha sido convidado por Juscelino Kubitschek para organizar um plano de desenvolvimento do Nordeste. Havia, no momento, grande pressão dos governos do Norte e do Nordeste em torno das verbas que estavam sendo conduzidas para a construção de Brasília, enquanto o Ceará vivia a mais horrível seca da história e sua população, para fugir da miséria, migrava para Brasília e para o Sul.

Por que conto isso? Para que se constate que a atuação de Lina Bo Bardi não é fato isolado. Ela estava plenamente integrada no

debate brasileiro. De acordo com a lógica desenvolvimentista da época, o Nordeste não poderia ser deixado ao deus-dará. A partir da Operação Nordeste, Celso Furtado criava, em 1959, a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). O grupo liderado por Furtado defendia que a região tivesse um processo próprio de industrialização e que, com isso, suplantada a política dos açudes. A ideia era que se começasse a reunir condições para a implantação, no Nordeste, de uma indústria de bens de consumo ligados à vida diária.

Para levar o programa adiante, Furtado precisava fazer um levantamento do potencial da região e, para isso, ele recebe o engenheiro italiano Belardinelli, que chega aqui com a incumbência de fazer um relatório sobre o artesanato no Nordeste. Em função desse projeto, Celso Furtado havia contado com o empenho de Ciccillo Matarazzo.

Eles indagavam em que domínios o Nordeste teria potencial para seguir desenvolvendo uma pequena industrialização, evitando-se assim que o povo se visse obrigado a abandonar a região em busca de sustento. O relatório sobre o artesanato feito por Belardinelli chega a mencionar possibilidades da tapeçaria, do barro, da cerâmica, da madeira e da cestaria. A partir desse trabalho de localização, os órgãos ligados ao governo poderiam capitanear o projeto, fornecendo ao artesão matéria-prima, distribuição e uma possibilidade de aglutinação. Como se sabe, o projeto da escola de Lina Bo Bardi, na Bahia, contemplava esse debate, no interior do qual rejeitava-se a ideia de intermediários para trabalho dos artesãos.

Lina cria o Museu de Arte Moderna, no Solar do Unhão (Salvador, BA), restaurando o casarão seiscentista de um antigo engenheiro. O museu também abriga arte popular – já que, na sua percepção, arte moderna e arte popular estavam casadas. Ali ela desenvolve o projeto nomeado “Civilização do Nordeste”, que entendia ser o aspecto prático da cultura, a vida do homem em todos os instantes,

a vida pensada em todos os seus aspectos, desde a luz, a roupa, a panela, a colher. Trata-se de um projeto em curso, pelo qual ela tenta fazer o levantamento de cultura popular ao mesmo tempo em que desenvolve uma oficina de formação de artesãos. Via o museu como uma ponte para a modernização da sociedade – aliás, o que pensava Bardi sobre o Masp, na sua circunstância.

A exposição *Nordeste* é inaugurada no Solar do Unhão em 1963, divulgando o desenho da sobrevivência, que surgia no plano da necessidade, em que cada objeto importa pelo valor de uso. Lina dizia que “cada objeto risca o limite do nada, da miséria”. Referia-se a utilitários e objetos afastados do folclore. “Feitos por homens que reclamam o direito à vida e usam o lixo: lâmpadas queimadas, latas, caixas velhas, tecidos”. Chama a atenção a forma como ela dispõe os objetos, sejam os pilões, as rendas penduradas, os teares, sejam figuras de Orixás. A museografia privilegia o uso dos materiais disponíveis, a um só tempo simples, bonitos e nascidos a partir das necessidades. A exposição é, contudo, fechada com o golpe militar de 1964. Ainda assim, Lina tentou levá-la para Roma, em 1965. Mas, como nos conta Bruno Zevi (1965) em um artigo, a exposição foi impedida pelo novo governo.

Para clareza do assunto, parti de considerações sobre o período baiano de Lina Bo Bardi, porque a concepção de *A mão do povo brasileiro* já estava, com toda sua tensão e energia, em vigor na Bahia. O Solar do Unhão está no cerne de nosso principal assunto: a exposição no Masp que retoma o projeto em 1969, após o fechamento da exposição no Solar.

No momento da exposição do Masp, Lina já se sentia desgastada, mas pôde contar com a ajuda de galeristas e colecionadores de arte popular. O conjunto de obras presente em *A mão do povo brasileiro* revela que a arte popular já se encontrava disseminada pela sociedade – dela constam objetos vindos de coleções particulares e até mesmo de museus. Durante as pesquisas realizadas por Lina para o projeto do Unhão, ela esteve em contato com os museus de arte

de Pernambuco, do Ceará e da Bahia, que trabalhavam em conjunto com Universidades locais. Por outro lado, a arte popular havia passado a fazer parte do colecionismo no Brasil, nos anos 1950 – o que não tem nada a ver com a tarefa de Lina.

A mostra do Masp foi generosa, tanto por abarcar um universo abrangente quanto por afirmar de dentro do maior museu de São Paulo que “a cultura popular nos representa, sim, e da melhor maneira”. A exposição teria contado com a colaboração de muitos segmentos da sociedade. Cada colecionador, cada intelectual tinha um objeto de barro, e todas as peças foram selecionados por Lina, que encena com talento um espetáculo cuja ênfase recai sobre coisas da vida: baús, instrumentos musicais, redes de dormir, alambiques, moringas, cadeiras, urnas marajoaras e indígenas, roupa do vaqueiro, objetos de culto.

Lina revela o desenho da sobrevivência, o desenho da necessidade. Nenhum item fugia disso. O culto, praticado tanto com imagens católicas quanto com ex-votos, faz parte do dia a dia das comunidades. É muito bonita a maneira como ela insere o universo simbólico numa exposição sobre a sobrevivência.

A presença de ex-votos nos remete às já citadas Missões de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938), que levaram Luiz Saia (1944), um de seus integrantes, a identificar pela primeira vez traços de fatura afro em ex-votos do Nordeste. Também é oportuno destacar que *A mão do povo brasileiro* foi dedicada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador do Iphan, órgão que deu notável contribuição para o avanço das pesquisas sobre o patrimônio cultural brasileiro, sem que fizessem, diga-se de passagem, muita diferença entre erudito e popular. A homenagem a Rodrigo Melo Franco de Andrade significa o reconhecimento do nosso processo histórico. Em suma, *A mão do povo brasileiro* acolhe conquistas anteriores feitas pelo Iphan, depositário do conhecimento que foi sendo acumulado, quer pelas Missões de Mário de Andrade (1938), quer pela missão Herman Kruse (1939-1940) pelos

sertões da Bahia, no curso do Rio São Francisco, lugar de fabricação das barcas e carrancas, que na década de 1960 já integravam coleções particulares.

Focalizando a excepcional qualidade técnica e estética das peças expostas, a arquiteta enfatiza o encontro de valores caros ao pensamento moderno: o desenho estrutural, a condensação do desenho, a simplicidade e a clareza do gesto praticado que se impõem no momento de percepção dos objetos, assim como na excelência técnica de sua fabricação. O gosto apurado que se expressa nos utensílios não impede o sentido do adorno. Uma colcha feita de retalhos, de restos, é um “Mondrian” popular; a iluminação da casa feita com uma lâmpada queimada jogada no lixo, usada como recipiente de um candeeiro a querosene.

Cada gesto conduzia uma lição de interesse para a arte erudita, como se pode notar na reciclagem dos materiais, procedimento que começava a ser utilizado pelos artistas – Hélio Oiticica entre eles. A própria Lina Bo Bardi criou, em 1967, a cadeira de beira de estrada, feita a partir de materiais muito simples. Seguiu desenhando várias das cadeiras para as quais chegou a se valer da posição do corpo do povo brasileiro, assim meio deitado na rede.

Desde fins da década de 1960, Lina passou a publicar críticas daquilo em que acreditou, do que viu passar pela sua frente. Ela tinha a impressão de que podíamos ter feito um outro país. Para ela, o momento de se construir aquela civilização havia passado. Em 1975, ela escreve:

Acho que a Bahia perdeu a ocasião para ser o verdadeiro centro da cultura do país, perdeu marcos importantes, desde a organização universitária até a pesquisa socioantropológica no campo da arte. O que existe hoje é um folclore deteriorado.

Uma aparência de desenvolvimento que não passa de uma inchação intelectual: a nova geração precisa começar tudo de

novo depois de uma limpeza geral e a tomada de consciência dos valores culturais válidos dum passado recente. Precisa que a desunião das forças positivas não permita o acesso ao poder de decisões da incompetência e da irresponsabilidade.

A Bahia, bem ou mal, se industrializou – é um processo irreversível, aquilo que culturalmente teria sido possível 12 anos atrás, isto é a passagem do gradual processo industrial com características culturais do País não é mais possível. Alguns aspectos do corpo social nordestino acabaram de ser vivos, conservá-los hoje seria folclore, no campo do artesanato – lembranças para turistas – dado que um verdadeiro artesanato nunca existiu no Brasil e no Nordeste, existe apenas um pré-artesanato que poderia ter sido importante se aproveitado em tempo no quadro cultural brasileiro.

Encerro minha apresentação com o depoimento de Lina Bo Bardi, que se manteve sempre como uma mulher de ação. Cada coisa de que se ocupou é parte do processo de uma militante que atua e se relaciona com diferentes setores da sociedade. Então, *A mão do povo brasileiro* é um capítulo de uma jornada muito especial para todos nós. Se não entendermos o contexto e não historicizarmos a visão das exposições, as pessoas apenas olham as peças e dizem: “que bonito”. É preciso recuperar a força que há por trás dessa limpeza do desenho. Hoje, é mais fácil nos aproximarmos desse universo e aprendermos a ler a riqueza da obra pobre. Mas, naquele momento, não era assim.

Basta ver a iniciativa de reeditar a exposição de *A mão do povo brasileiro* no mesmo Masp, em 2016, e a responsabilidade de reproduzi-la com capricho, a partir das fotos. Muitos dos objetos da exposição de 1967 haviam se deteriorado – a cestaria se desfez, o pano se decom pôs. Das 975 peças dessa vez reunidas, apenas 44 estiveram na exposição original. Mas esse é um fato de menor importância, considerando-se a cuidadosa transposição encenada

para outro público e num contexto bem diferente de circulação das obras no mercado e de colecionismo. O que quis apresentar aqui foi o sentido da exposição em sua própria história e recuperar o momento que evidencia a força que havia por trás da Lina Bo Bardi.<sup>1</sup>

#### REFERÊNCIAS

- BARDI, L. B. Arte industrial. In: Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escritura. Música. Artes Visuais. Página dominical do *Diário de Notícias*, Salvador, 26 out. 1958.
- . Técnica e arte. *Diário de Notícias*, Salvador, 23 out. 1960.
- . Artes menores – Notas para criação de uma cadeira de Desenho Industrial. In: *Ângulos Salvador*, dez. 1960.
- . Brennand Cerâmica. In: *Catálogo de exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia*. Salvador, abr. 1961.
- . Nordeste. In: *Catálogo da Exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão*, Salvador, nov.1963.
- SAIA, L. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.
- SAMPAIO, S. Artesanato Nordestino. *Diário de Notícias*, Pernambuco, 19 dez. 1962.
- SOBRAL, N. Importante legado. In: Suplemento Cultural, *A Tarde*, Salvador, mar. 2005.
- ZEVI, B. L'arte dei poveri fa paura ai generali. *L'Espresso*, Roma, 14.3.1965.

<sup>1</sup> Esta explanação oral foi baseada numa ampla bibliografia, da qual constam as obras de Lina Bo Bardi e outras listadas nas Referências.

---

# PALESTRA 4 **DOMINGOS DE CRIAÇÃO (1971), NO MAM-RJ, E DO CORPO À TERRA (1970), NO PALÁCIO DAS ARTES, BELO HORIZONTE**

Frederico Moraes →

14 DE NOVEMBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS (IEA-USP)

---

---

*Crítico, historiador de arte e curador independente, Frederico Moraes exerce a crítica de arte desde 1956, tendo colaborado com jornais e revistas do Brasil e do exterior. No Rio de Janeiro, foi titular da coluna de artes plásticas do Diário de Notícias (1966-1973) e de O Globo (1975-1987). Entre 1962 e 2019, publicou 42 livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, Colômbia, México e Cuba. Foi coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do MAM-RJ (1967-1973), diretor da Galeria de Arte Banerj (1984-1986), diretor da Escola de Artes Visuais Parque Lage (1986-1987), consultor do Instituto Itaú Cultural (1986-1994), e ainda professor da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (1967-1969) e da Escola de Comunicação da UFRJ (1969-1970). Realizou a curadoria de 71 exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior, entre as quais Missões 300 anos – A visão do artista (1987), Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra (1989-1990) e I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997).*

**PARA DAR INÍCIO** a esta conversa, gostaria de tocar na questão da curadoria e da crítica de arte. A curadoria é, a meu ver, algo que se aproxima muito da própria ideia de obra de arte. Uma curadoria bem-feita tem de provocar a mesma emoção e empatia que uma obra de arte isolada.

A crítica, por sua vez, enxergo-a como sendo um processo criativo, que inclui certa afetividade, quase um jogo de sedução entre a obra e o crítico. Quer dizer, é um processo longo de conquista. Às vezes, sou rechaçado pela obra; outras vezes, eu é que a rechaço. A afetividade que envolve a apreciação de uma obra de arte não é, puramente, uma questão de julgamento, até porque o “crítico-juiz” tende muito mais a matar a obra de arte do que fazê-la sobreviver.

Quanto mais rica a obra, mais leituras ela vai propiciar. Então, se a obra é potente vai ganhar força, se não, vai desaparecer, sendo apenas um número dentro de uma enorme produção.

Agrada-me muito organizar exposições porque é algo que vai além do texto. É muito cansativo organizá-las, mas quando elas estão prontas e corresponderam àquilo que você imaginou, é enorme a satisfação. Uma coisa muito importante, e que tem a ver com os dois assuntos dos quais trataremos aqui: quem vai fazer uma curadoria precisa compreender muito bem o espaço com o qual está lidando, porque você não pode pensar uma exposição em abstrato. É preciso descobrir a verdadeira vocação de cada espaço.

Vamos então analisar o caso de *Domingos da criação*, encontros realizados em 1971, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O MAM é um belíssimo projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Ele está localizado num extremo do Aterro do Flamengo, próximo ao Aeroporto Santos Dumont, e costumo dizer, brincando, que o Aterro é a extensão do Museu. Porque existe todo um espaço externo – aí incluído o terraço do qual se vê a Baía da Guanabara – que faz parte do museu.

Certa vez, fizemos uma pesquisa e chegamos à conclusão de que tínhamos doze espaços diferentes no Museu – biblioteca, cinemateca, espaço de exposições, setor de cursos, jardim de pedras, cantina etc. E descobrimos que muitos frequentadores não iam ali com um objetivo específico de visitar as exposições, eles estavam, simplesmente, buscando alguma outra coisa.

Sobretudo no período de janeiro a fevereiro, tinha muita gente que ia para o Rio para aproveitar o verão, além, é claro, dos moradores das redondezas. O MAM, por ser um espaço aberto, servia de passagem para a praia. As pessoas sequer olhavam para o Museu. A mesma coisa acontecia com o *yuppie* que ia somente ao restaurante. Descobrimos, na pesquisa, que muita gente ia ao Museu em busca de um lugar agradável, não para ver as exposições. Eles talvez não encontrassem essas respostas nas obras, mas havia uma tentativa de encontrar algo diferente ali – nem que fosse uma pausa.

Hoje se faz uma leitura muito política de *Domingos de criação*, mas, na verdade, eles nasceram como uma extensão do setor educativo do Museu, do qual fui professor e, depois, coordenador. Quando iniciei as aulas de História da Arte no MAM, em 1966, não havia nenhuma estrutura didática, cada professor tinha trinta ou quarenta alunos. Não havia uma relação pedagógica entre os professores. Os alunos, por sua vez, eram em grande parte mulheres, muitas vezes mães, que aproveitavam o tempo dos filhos na escola para assistir a uma aula de escultura, de desenho.

Logo que assumi a coordenação, me reuni com os professores para criar um plano de trabalho. Depois, introduzi algumas aulas teóricas e criei, paralelamente, o curso de Cultura Visual Contemporânea com duração de um ano, que reunia história da arte com design. Foi tão grande a procura que criamos um curso parecido, com menor duração, que acontecia nos dias de semana e outro, aos sábados, voltado para crianças, conduzido pelo Ivan Serpa. Ele é, aliás, um dos pioneiros do ensino de arte para crianças no Rio de Janeiro.

Mas me preocupava muito a presença das mães que ficavam ao lado dos filhos, eventualmente inibindo-os em sua atividade. Decidi então reuni-las numa sala para assistirem a aulas gratuitas de História da arte, dada por um dos monitores da escola. Fui assim amarrando as coisas todas. Mas ainda estava sobrando o domingo.

Imaginando essa ideia de que o Aterro é a extensão do Museu, fiz uma exposição chamada *Arte no Aterro*, que durou um mês. O evento era no Aterro, e tinha professores dando cursos gratuitos, manifestações de vanguarda nos fins de semana, uma exposição de escultura e *Apocalipopótese*, de Hélio Oiticica. A publicidade da exposição era feita na base de volantes, aquele papel de jornal vagabundo, onde se lia: “Arte do povo para o povo”. Tinha um pouco de demagogia nessa frase, mas funcionava.

Uma prova de que o museu era realmente uma parte ativa do Aterro é que uma exposição da representação brasileira na Bienal de Paris foi impedida de acontecer por imposição do general responsável por aquela área do Museu que vai até o Aeroporto e é de Segurança Nacional. Havia obras subversivas e havia trabalhos contra a ditadura.

Como que por vocação, sempre busquei o lado de fora dos museus; sempre procurei integrar o museu a essa realidade externa. Acho que por isso, ao abrir essa conversa, considere importante mencionar as questões ligadas à curadoria. É preciso rediscutir a ideia de uma curadoria que é apenas a ilustração de determinada teoria. O curador tem de partir sempre da obra. É ela a referência inicial. Tanto no caso de *Domingos de criação* quanto no evento

*Do corpo à Terra*, minha curadoria não se restringiu a exposições convencionais dentro de um espaço fechado.

Mas vamos então a *Domingos*, que nasceram justamente desse percurso que citei antes. Fizemos seis *Domingos*, sempre o último do mês. Cada domingo estava ligado a um determinado material e cada título tinha um sentido preciso. O que propunha ali era, primeiro, o uso do espaço externo do museu e, depois, a ideia de que todas as pessoas são criativas e que só não exercem a criatividade se são impedidas – seja por uma resistência paterna, seja por censuras de natureza política ou governamental. Mas todas as pessoas são capazes de produzir obras de arte.

Paralelamente a isso, estava tentando discutir o que era o domingo. Qual é a tessitura do domingo? O domingo está ameaçado? Qual a terra, qual o som e qual o corpo do domingo? Todo o material usado nesses domingos foi doado por empresas privadas. Observem que é uma coisa meio louca incomodar um presidente de empresa durante uma hora para convencê-lo a ceder as sobras dessas indústrias para o Museu. E, uma vez convencidos, além de cederem, tinham de transportar o material, porque o Museu não tinha dinheiro para isso. Depois, no Museu, tínhamos o problema de como guardar esse material. Eram aparas, sobras de papel e tecidos.

Na hora em que abríamos um fardo era uma festa: aquilo se espalhava pelo museu todo. As pessoas chegavam por volta de 9h, 10h e ficavam até tarde. De início, criou-se a ideia de que os *Domingos* eram só para as crianças. Mas, no fim, os pais, que começavam ensinando – “Faz assim, faz assado” –, estavam copiando os filhos, que eram muito mais criativos. Depois do primeiro domingo, eu queria que o adulto brincasse, porque a criança já vive em estado de brincadeira.

Uma coisa que percebemos, analisando os *Domingos*, é a tendência à repetição. Houve, por exemplo, uma tendência muito forte, já no papel, de se fazer dele uma espécie de roupa, porque havia bobinas enormes. No domingo dedicado ao tecido isso se acentuou.

Então íamos dificultando a cada domingo. Houve um dia com fios de arame, aço, nylon e linha de crochê.

No quarto domingo, foi a vez da terra e da areia, que tendeu muito mais ao conceitual; nesse dia choveu, então imaginem. No domingo do som, praticamente não cedemos mais nenhum material – no máximo, umas latinhas de cerveja, uns tambores. Naná Vasconcelos tirou som daqueles objetos e Mauricio Salgueiro levou uma máquina que produzia sons, e as pessoas cantavam e dançavam. Já no Corpo a corpo do Domingo, o Museu não ofereceu nada: o material era o próprio corpo do participante, que inventavam danças e outros que imitavam discursos, num palanque improvisado. Nesse dia, a maneira como as pessoas amassavam as latas de cerveja ou batiavam em tambores extravasava uma agressividade há muito contida.

A crítica de arte dos jornais, muito acadêmica, malhava o tempo todo os *Domingos da criação*: “O Frederico está destruindo o Museu”, diziam. Mas o que a gente tentava ali, além de explorar a criatividade, era compreender a diferença entre meio e fim de semana, entre a semana de trabalho burocrático e o fim de semana, que, supostamente, trazia uma mudança de comportamento. Mas, na verdade, o próprio lazer era meio burocrático, com o clube social, o futebol de sempre, a visita a uma churrascaria.

Nossos *Domingos* eram o oposto disso. Reunir, naquele momento, cinco mil pessoas – chegaram a calcular até dez mil – era, por si, uma provocação. Até hoje, quando me lembro disso me emociono. E tenho a certeza de que muita gente mudou sua vida participando dos *Domingos*.

Poderia passar horas falando sobre os *Domingos*, mas o assunto aqui não é só esse. *Do corpo à Terra* é outra das minhas propostas para o lado de fora dos museus. E assim como os *Domingos*, foi realizada na década de 1970. Tudo começou quando eu, que sou mineiro, fui convidado para organizar uma exposição do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, que tinha acabado de ser inaugurado.

O Palácio das Artes fica no extremo do Parque Municipal de Belo Horizonte, que é um parque enorme, e dá para a Avenida Afonso Pena, a principal da cidade. O convite foi para que eu organizasse uma exposição de escultura – a cada ano, era uma técnica, uma mídia. Resolvi que devia colocar ali a questão do objeto, que seria uma não categoria: não era pintura, desenho ou gravura, mas era mais próximo da escultura. Para isso, chamei uma série de artistas.

Assim como aconteceu no MAM, pensei logo que o Parque poderia ser a extensão do Palácio. O Parque, que tinha uma lagoa com barquinhos, é exatamente o espaço dominical da classe média brasileira, que leva comida e passa o dia inteiro lá. Paralelamente à exposição, resolvi fazer outro evento, que colocava as questões da *body art* e da *land art* ou *earth art* – o *land* é mais no sentido de paisagem, e o *earth*, no sentido material. Os dois eventos juntos constituíram esse evento maior, *Do corpo à Terra*. E teve uma coisa fantástica. Estávamos já no período do AI-5 e consegui que a Hidrominas, empresa meio estatal e meio privada, desse uma carta autorizando cada artista participante a realizar trabalhos no Parque, sem nenhuma restrição ou censura. Esses artistas receberam uma passagem de trem e se hospedavam num hotel duas estrelas.

Essa é considerada a primeira exposição *site-specific*, porque nenhum trabalho foi levado pronto. Todos foram realizados no Parque e, ao fim da exposição, foram ali deixados, para irem se deteriorando. A natureza do trabalho era essa. Não houve vernissage nem catálogo. O que fiz foi um texto mimeografado, que foi publicado por inteiro no jornal e depois circulou como volante. E, nessa ocasião, eu me apresentei pela primeira vez como artista. Fiz uma série de fotografias, com o mesmo tamanho, de pontos do Parque, legendei as imagens, que tinham 30 cm x 40 cm, e afixei-as num suporte de madeira diante da paisagem fotografada. Cada imagem dialogava diretamente com a obra de um outro artista.

Outras ações aconteceram, inclusive bastante radicais e políticas. *Do corpo à Terra* foi mais político do que os *Domingos*. Artur Barrio,

que faz umas trouxas supostamente ensanguentadas, em referência aos “presuntos”, resolveu ir a um matadouro, onde pegou vísceras, ossos e carne que lançou no córrego que atravessa o parque. Começou um zum-zum-zum: “É crime, é assassinato”. Outros: “Não, isso é coisa para filme”. Aí de repente estava lá o Corpo de Bombeiros.

Cildo Meireles foi ainda mais radical. No Dia de Tiradentes, no meio da exposição, ele queimou galinhas vivas num poste ali colocado por ele. Isso provocou uma grande discussão sobre a morte dos animais; houve discursos na Assembleia contra o massacre das galinhas. Lotus Lobo, que era professora de gravura, fez uma plantação de milho. Aí, todo dia, uma radiopatrulha passava por ali porque achavam que aquilo era droga. E Lotus, coitada, morrendo de medo. Luiz Alphonsus queimou uma longa faixa de plástico com napalm e Luciano Gusmão fez uma espécie de cartografia do parque municipal, definindo cada um dos espaços – o espaço da liberdade, da repressão etc.

*Do corpo à Terra* foi isso: mostrou que a arte não está restrita aos espaços confinados dos museus. O crítico argentino chamado Romero Brest me contou, certa vez, uma historinha que quero reproduzir para encerrar minha fala. Ele tinha ido para a Suíça participar de um Congresso. Ele achava a Suíça entediante, e chegou num domingo chuvoso, então resolveu sair para ver uma exposição, noticiada num jornal, num ponto distante da capital. E o último quadro da exposição era de Cézanne, tão lindo, mas tão lindo, que, de repente, todo o mau-humor que ele tinha desapareceu. A tese conclusiva dele é que o erro dos infelizes é achar que a felicidade é para durar o tempo todo. Às vezes, um minuto vale por uma vida. E a arte serve para essa e outras coisas.

---

# PALESTRA 5 **COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80? (1984), NA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE (RJ)**

Marcus Lontra →

14 DE NOVEMBRO DE 2017

INSTITUTO DE ESTUDOS  
AVANÇADOS (IEA-USP)

---

---

*Marcus de Lontra Costa cursou a Faculdade de Comunicação da PUC-RJ, mas, desde cedo, se interessa pelas artes visuais, se destacando, a partir de 1975, na revista Modulo, criada por Oscar Niemeyer. Foi diretor do Parque Lage e da Escola de Artes Visuais, onde criou o Como vai você, Geração 80?; colunista de Arte na revista IstoÉ e no jornal O Globo; assessor do Ministério da Cultura, onde criou o Museu de Arte Moderna de Brasília; e diretor e curador do MAM-RJ. Implantou o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, e foi curador do Arte Pará. Já realizou inúmeras exposições no Brasil e no exterior, tais como Niemeyer: Invenção do tempo e Oscar Niemeyer 100 anos, Coleção Gilberto Chateaubriand, e de grandes artistas como Athos Bulcão, Celeida Tostes, Tomie Ohtake, Franz Kracjberg etc. Atua como professor e foi convidado pelo governo da França para integrar a equipe de curadores do Centre Georges Pompidou e da Fondation Cartier, em Paris. É curador e coordenador do Prêmio Marcantônio Vilaça para as Artes Sesi/CNI.*

**ESTAR AQUI** com Frederico Morais é um grande prazer. Ele foi responsável por dois momentos muito importantes na minha carreira. Em 1982, ele me convidou para substituí-lo em suas férias no *Globo*, na coluna de arte, que ocupava meia página do caderno cultural. Foi a minha grande oportunidade profissional e durante um mês e meio escrevi diversos artigos para o jornal, o que permitiu que meu nome circulasse muito pela cidade. A segunda chance foi quando Frederico me indicou para integrar o júri do Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1983. Para mim foi, na época, uma experiência surpreendente. O júri viajava por diversas capitais brasileiras e pude perceber, então, que havia um movimento de jovens artistas que não se limitava ao eixo Rio-São Paulo. Essa nova geração retornava às técnicas tradicionais e investia na figuração pop com imagens violentas e, ao mesmo tempo, bem humoradas.

Faço parte de uma geração que se forma durante a ditadura e que vai vendo o Brasil lutar e pouco a pouco vencer o autoritarismo. Essa geração que se cria na segunda metade dos anos 1970 tem uma visão mais otimista que a anterior. Curiosamente, é uma geração que não se liga muito na arte experimental, que chamávamos então de “cabeção”. Preferíamos a prática e o convívio coletivo dos ateliês. No caso do Rio, essa geração se reúne nos ateliês do MAM, no Parque Lage e nas oficinas de gravura e escultura do Ingá, e se refugia no fazer, no criar objetos de grande impacto visual. Essa

era a proposta: criar imagens contundentes, buscar a rua, acreditar que era possível através da arte preparar o país para a grande festa democrática que se avizinhava.

A primeira vez que imaginei que podia ser curador foi quando vi a exposição *Entre a mancha e a figura* (1983), organizada por Frederico Morais, no MAM. Entendi que havia ali um olhar criativo, uma coordenação de fazeres essencial para uma coletiva. Nessa mesma época, eu vi a exposição de Leonilson na galeria de Thomas Cohn. Olhei aquele cara magrelo e indiozinho, e falei: “Você que é o Leonilson? Eu sou o Marcus Lontra”. De imediato percebi que aqueles desenhos sintetizavam tudo o que eu acreditava em arte. Havia ali uma vibração, um encanto que dizia respeito a tudo que nossa geração acreditava. Pela primeira vez me vi presente ali, naqueles trabalhos que pareciam meus. Dali, convidei o Léo para tomarmos uma cerveja e ficamos amigos. Até hoje considero Leonilson o artista referencial de minha geração.

Ali começa também a surgir uma percepção de um novo clima de arte que reflete a situação do país. Era uma geração que, ao contrário da que a antecedeu, não tomou porrada – como escreveu Frederico. A nossa geração começa a perceber, desde o início que, na impossibilidade de se atuar no contexto político-partidário, já que ainda vivíamos na ditadura, era possível trabalhar uma questão de política do corpo e do pessoal. Vão surgindo assim as questões étnicas, de gênero, que ainda hoje, definem o campo da arte contemporânea. Claro que enfrentávamos preconceitos: certa vez, uma pessoa olhou para um trabalho de Luiz Pizarro, que pintava uns surfistas em cima de ondas, e disse: “Esse trabalho é muito decorativo”. Ele devolveu: “Decorativo é você pegar essas pinturas geométricas e colocar em cima de um sofá para arquiteto achar que é chique”.

Durante a viagem do Salão Nacional em 1983, percebíamos que o novo país surgia no campo das artes. Quando voltamos, conversei com Paulo e disse: “A gente podia fazer um evento legal sobre

essa galerinha nova”. O nome *Como vai você, Geração 80?* surgiu um pouco da ideia de que era uma turma que já estava no computador – tínhamos saído do computador de primeira geração e estávamos indo para a segunda, e veio daí a ideia de geração, com esse duplo sentido. Afinal de contas, quem era essa geração? Quem eram essas pessoas?

Ninguém conhecia essa geração porque a ditadura havia deixado um vazio. Não houve uma continuidade e isso ia levando a uma leitura perigosa da arte, a ideia de uma certa vocação construtiva brasileira, que é, por si, reducionista. O Brasil é um somatório de diversas culturas e etnias, que não são moldadas na base da delicadeza e da cordialidade que inventamos. Longe disso: elas são moldadas a partir da agressão, da violência. Por isso o país necessitava – e ainda necessita – de uma iconografia que reflita a sua verdade, o seu espírito plural e suas diferenças. A “Geração 80” era, na nossa concepção, um evento para saudar a diversidade artística brasileira.

A gente pintava *Speed Racer*, via desenho animado japa, fumava bagulho, dava beijo na boca e era contra a ditadura. Vamos juntar todo mundo, enfrentar essa situação e fazer uma grande festa. E o Rio não era o que é hoje. Leonel Brizola tinha ganhado eleição, Darcy Ribeiro tinha virado secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia, havia, enfim, um clima de otimismo. Na minha visão, não era mais um momento de arte e resistência, mas sim de irmos todos para a rua panfletar, criar, cantar e dançar pela democracia.

Houve, curiosamente, uma resistência da turma teórica exatamente anterior à nossa. Mas, por sorte, tanto no Rio quanto em São Paulo tivemos ajuda de duas pessoas muito importantes: Aracy Amaral e Frederico Moraes. O catálogo da mostra *Geração 80?* foi escrito por Frederico e acho que conseguimos dar uma reviravolta na arte e mudar o conceito da crítica e da curadoria. Queríamos sair da discussão meramente modernista e hermética da arte. Queríamos promover a inserção cultural desses produtos artísti-

cos e desses pensamentos. Por isso colocamos tudo ali, de Ayrton Senna a Xuxa. E conseguimos fazer um marketing muito curioso. Em determinado momento, éramos um acontecimento no campo cultural, presentes em todas as conversas sobre arte e cultura num país que saía da longa noite das trevas.

E só queria terminar dizendo que realmente acredito na capacidade transformadora da arte. Quando a gente vê projetos como o que Frederico Moraes desenvolveu nos anos 1970 no MAM-RJ e pensa nos projetos que estamos desenvolvendo até hoje, entendemos que eles são decorrência direta das coisas criadas por ele. Estamos, no fundo, dando continuidade a esse sentimento de que a arte é muito mais do que um mero deleite. É claro que existe uma questão estética e que a beleza é fundamental. Mas a arte é, sobretudo, um instrumento de sensibilização e transformação. Ela é fundamental para que se criem cidadãos. Mas, para isso, a ação de todos nós na arte tem de ser inclusiva. E, nesse sentido, acho que trajetórias como as de Frederico Moraes servem como referência permanente mostrando que a arte floresce em tempos democráticos como os que vivemos na década de 1980, e também resiste em épocas difíceis como as que vivemos atualmente.

---

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

REITOR

Vahan Agopyan

VICE-REITOR

Antonio Carlos Hernandes

**INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS**

DIRETOR

Guilherme Ary Plonski

VICE-DIRETORA

Roseli de Deus Lopes

**ITAÚ CULTURAL**

PRESIDENTE

Alfredo Setubal

DIRETOR

Eduardo Saron

**NÚCLEO OBSERVATÓRIO**

GERENTE

Marcos Cuzziol

COORDENAÇÃO

Luciana Modé

PRODUÇÃO

Andréia Briene

O Itaú Cultural (IC), em 2019, passou a integrar a Fundação Itaú para Educação e Cultura com o objetivo de garantir ainda mais perenidade e o legado de suas ações no mundo da cultura, ampliando e fortalecendo seu propósito de inspirar o poder criativo para a transformação das pessoas.

---

**CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA**

CATEDRÁTICOS DO PRIMEIRO QUINQUÊNIO

Sérgio Paulo Rouanet (2016/2017)

Ricardo Ohtake (2017/2018)

Eliana Sousa Silva (2018/2019)

Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff (2019/2020)

COORDENADOR ACADÊMICO

Martin Grossmann

COORDENADORA EXECUTIVA

Liliana Sousa e Silva

COMITÊ DE GOVERNANÇA

Guilherme Ary Plonski

Sérgio Adorno

Néstor García Canclini

Martin Grossmann

Eduardo Saron

Marcos Cuzziol

Luciana Modé

APOIO

Fundação Tide Setubal

---

**COLEÇÃO DE LIVROS DA CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA**

NOTA DOS ORGANIZADORES E EDITORES DO LIVRO: O conteúdo de todos os textos assinados que constam no presente volume é de responsabilidade dos respectivos autores, que tiveram liberdade e autonomia para revisar a transcrição das falas que haviam feito no seminário que originou a presente obra. Aos organizadores e editores coube o papel de reduzir, padronizar, formatar, ilustrar e adequar às normas editoriais cada contribuição recebida.

---

TÍTULO

Arte, cultura e institucionalidade

COORDENAÇÃO

Ricardo Ohtake

ORGANIZAÇÃO

Martin Grossmann e Ana Paula Sousa

PRODUÇÃO EDITORIAL

Liliana Sousa e Silva

EDIÇÃO DOS TEXTOS

Ana Paula Sousa

APOIO INSTITUCIONAL

Fernanda Cunha Rezende

Rafael Borsanelli

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Gilberto Mariotti e Julia Masagão

PRODUÇÃO GRÁFICA

Aline Valli

LICENCIAMENTO DE IMAGENS / PESQUISA ICONOGRÁFICA

Gabriella Gonçalves

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

DIAGRAMAÇÃO

Alles Blau

REVISÃO DE PROVAS

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

NÚMERO DE PÁGINAS

440

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

Rua da Praça do Relógio, 109 - Térreo

Cidade Universitária, São Paulo – SP, CEP 05508-050.

E-mail: [catedraarteculturausp@usp.br](mailto:catedraarteculturausp@usp.br)

Telefone (11) 3091-4201

<http://www.iea.usp.br/catedra-olavo-setubal>

---

Copyright © 2020 by Instituto de Estudos Avançados da  
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Arte, cultura e institucionalidade / organização Martin Grossmann,  
Ana Paula Sousa; coordenação Ricardo Ohtake. – 1. ed. – São Paulo:  
Instituto de Estudos Avançados: Itaú Cultural, 2020. –  
(Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 2)

ISBN 978-65-87773-01-8

DOI: 10.11606/9786587773018

1. Artes 2. Artes - Exposições I. Grossmann, Martin.  
II. Sousa, Ana Paula. III. Ohtake, Ricardo. IV. Série.

20-52918

CDD-700

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

*É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas  
a fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais*

ISBN 978-65-87773-01-8



ESTA OBRA É DE ACESSO ABERTO. É PERMITIDA  
A REPRODUÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTA OBRA,  
DESDE QUE CITADA A FONTE E A AUTORIA  
E RESPEITANDO A LICENÇA CREATIVE  
COMMONS INDICADA

REALIZAÇÃO

PARCERIA

APOIO

Cátedra Olavo Setubal  
de Arte, Cultura e Ciência



USP

OBSERVATÓRIO  
DE CULTURA

ItaúCultural



PAPÉIS: offset 180 g/m<sup>2</sup> e pólen soft 70 g/m<sup>2</sup>

FONTES: Silva Text e GT Flexa

IMPRESSÃO: Geográfica

AGOSTO DE 2021

Observatório da Terra da NASA  
usando dados da Pesquisa  
Geológica Landsat dos EUA.  
*Incêndio na fronteira da Bolívia,  
Paraguai e Brasil (2019).*  
IMAGEM: JOSHUA STEVENS.

