

A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA

Ana Maria Pimenta Hoffmann*

Há 50 anos, a Bienal comemorava 10 anos de existência com uma mostra de grande proporções e com a direção artística do crítico de arte Mario Pedrosa. Esta VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou-se entre 1º de outubro e 31 de dezembro de 1961, no Pavilhão das Nações. Nesta minha comunicação, eu gostaria de analisar o projeto desta Bienal, sua significação nos contextos das Bienais organizadas pelo MAM SP, do processo de independização administrativa da mostra e na afirmação de um modelo de direção artística em muitos aspectos atravessou estes 60 anos de Bienais.

Polêmica, a VI Bienal teve caráter marcadamente museológico, proposto pela direção artística de Mário Pedrosa, imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais, o que contribuiu bastante para que fosse alvo de protesto e contestações das escolhas.

Além da *Exposição de Pintura, Escultura, Gravura e Desenho* (a Bienal de Artes Plásticas propriamente dita), a VI Bienal apresentou a *Exposição de Arquitetura*, com *Concurso de Escolas de Arquitetura*, a *Exposição de Artes Plásticas do Teatro* que constituía-se por desenhos de figurinos e cenários, a *I Bienal Internacional do Livro e da Arte Gráfica* e um Prêmio Decenal da Bienal de São Paulo. Realizou-se também o importante evento para a História da Crítica de Arte Brasileira: o *II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte* (de 12 a 15/12/1961). Este conjunto de iniciativas indica a proporção do investimento, comparável somente ao da II Bienal, famosa edição que participou das comemorações do VI Centenário da cidade de São Paulo.

Mario Pedrosa, na sua atuação como crítico de arte, nas palavras de Otília Arantes, é uma exceção do ambiente brasileiro, tendo nesta ocasião, uma oportunidade de defender de uma forma bastante objetiva suas ideias que neste momento estava já maduras, depois de amplo debate ocorrido no ambiente da crítica de arte durante os anos de 1940 e 1950. A Bienal de São Paulo, como instituição de arte, tinha amadurecido seu formato, e contava com prestígio nacional e internacional. Seu modelo de premiação, que diferentemente da Bienal de Veneza, tinha um júri constituído por somente alguns dos delegados das representações estrangeiras, além de personalidades do meio brasileiro eleitos pelos artistas brasileiros participantes, se firmava como

* Professora Adjunto na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH Unifesp), doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP).

plataforma de debate. A instituição Bienal preparava-se para ganhar autonomia administrativa, e se fazia necessária a sedimentação do seu modelo expositivo que apresentava ao lado das delegações estrangeiras e da Seção Geral com os artistas brasileiros e residentes no Brasil, as Salas Especiais de caráter retrospectivo. Este modelo de organização, proposto por Sergio Milliet na II Bienal, foi utilizado como possibilidade para fazer-se recapitulações de artistas modernistas consagrados, e propiciava no âmbito da mostra, mas também no meio artístico brasileiro, uma ocasião privilegiada para reflexão sobre os caminhos da arte recente, nacional e estrangeira.

Seguindo este modelo e procurando fazer um “balanço das Bienais anteriores” com “salas especiais dos principais artistas laureados nas primeiras bienais”¹, Mario Pedrosa também procura, por um conjunto das Salas Especiais, fazer uma reflexão em torno da História da Arte Ocidental e não ocidental, em torno do modernismo brasileiro e em torno da Bienais. Foram organizadas nove Salas Especiais com arte brasileira, e quase todas as delegações estrangeiras trouxeram alguma homenagem ou sala temática.

As Salas Especiais dedicadas aos artistas premiados nas edições anteriores foram organizadas por críticos. Sendo a sala dedicada a Danilo Di Prete, organizada por José Geraldo Vieira e contava com 36 pinturas; a de Milton da Costa, por Flávio de Aquino, com 43 pinturas. Uma homenagem especial a Oswaldo Goeldi, por Ferreira Gullar, com 97 desenhos e 58 xilogravuras.

No arquivo da Bienal de São Paulo, encontre-se a correspondência entre Mario Pedrosa, Carlos Drummond de Andrade, Mario Bandeira, Geraldo Ferraz e Ferreira Gullar, sobre a organização da Sala especial do Goeldi, falecido no início de 1961, onde Mário Pedrosa propõe que seja aberto um Museu Goeldi, para abrigar a coleção do artista. Fato não se efetivou, mas evidencia que a Bienal tinha papel como instituição de debate sobre as políticas públicas para patrimônio artístico.

As outras Salas Especiais foram: Livio Abramo (45 desenhos e 46 gravuras), organizada por Lourival Gomes Machado; Carybé (23 desenhos e um mosaico, além de painéis com documentação fotográfica de obras públicas), por Wolfgang Pfeiffer; Arnaldo Pedrosa d’Horta (32 desenhos e 4 gravuras), por Armando Ferrari; duas salas com desenhos, uma de Aldemir Martins (16 desenhos), por Lourival Gomes Machado, e outra de Marcelo Grassmann (20 desenhos), por José Roberto Teixeira Leite. E, finalmente, uma retrospectiva de Volpi sem precedentes, organizada por Mário Schenberg, apresentando uma série de 95 pinturas, datadas entre 1915 e 1961, que deram uma visão inédita de sua trajetória.

¹ Texto de carta padrão enviada por Mario Pedrosa a críticos e artistas, como a carta de Mario Pedrosa para Di Cavalcanti, 24/11/1961, Arquivo Wanda Swevo, Fundação Bienal de São Paulo.

O historiador da arte José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas Arte (RJ), organizou uma sala com a coleção de 20 obras de Eugène-Louis Boudin (1824-1898), o “orientador de Monet”. No texto crítico do catálogo, o autor dialoga com a reavaliação do artista feita pelo Museu do Impressionismo inaugurado em 1947.

O comprometimento com a produção artística contemporânea aparece na organização do próprio Mário Pedrosa, junto com o curador alemão Wermer Schmaleubach, de uma Sala Especial de Kurt Schwitters, Esta sala foi uma reedição da sala especial apresentada na Bienal de Veneza em 1960: “Ao apresentar Schwitter, agora na Bienal paulista, conquistará para ele outro dos dois grandes centros da vida de arte internacional dos nossos dias”². A França enviou uma Sala Especial “hors concours” Jacques Villon organizada por Jean Cassou, além de da sala da Viera da Silva, artista portuguesa, que iria ganhar premio decenal.

A delegação estados-unenses foi organizada por René d’Harnoncourt, então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, apresenta uma Sala Especial Robert Motherwell organizada por Frank O’Hara e uma Sala Especial de Reuben Nakian organizada Thomas B. Hess, e uma, de Leonardo Baskin organizada Willian Lieberman.

A delegação chinesa trouxe uma sala sobre o artista Chang Dai-Chien, organizada pelo Museu Nacional da Republica da China, Tampei, e o Japão, sobre Tomioka Tessai (1836-1924), além de uma Sala Especial Caligrafia Japonesa do século VIII ao século XIX.

A América Latina estava representada nas Salas Especiais de José Clemente Orozco (México), Samuel Roman Rojas (Chile), Pedro Figari (Uruguai), Raquel Forner e Alicia Penalba (Argentina). Destaco a Sala Especial da delegação paraguaia, intitulada *Arte Hispânico-guarani no Paraguai* (1610 - 1667), organizada por Josefina Pia e pelo gravador brasileiro Livio Abramo, trazendo de forma inédita neste contexto, uma pequena mostra da arte religiosa da região do Rio do Prata.

Nesta mesma chave, a Austrália comparece com uma exposição de Arte Aborígene, organizada pelo Commonwealth Art Advisory Board. A Iugoslávia também colabora com um pequena mostra de cópias de afrescos medievais organizada pelo Dr Milan Kasanin diretor da Galeria de Afrescos de Belgrado.

Sobre o conjunto dos textos apresentados pelos organizadores, ressalto o caráter didático, sempre explicativo do significado da escolha do artista ou tema, e breve análise de obras ou do conjunto das obras apresentadas.

Em relação ao resultado geral do desenho da VI Bienal, me chama atenção a divisão da

² MUSEU DE ARTE MODERNA. VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).

organização das salas especiais, em uma tentativa bem sucedida de ampliar o debate, o que vai resultar, por exemplo, em uma premiação que contempla diversas proposições, como a arte neoconcreta de Ligia Clark e a pintura de Iberê Camargo, sendo ambos comprometidos com novas pesquisas.

O Júri de Seleção foi constituído por Bruno Giorgi, Ferreira Gullar, Quirino Campofiorito (nomeados pelo Museu de Arte Moderna), José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Nelson Coelho (eleitos pelos artistas), além de Mário Pedrosa. O Júri de Premiação era composto por André Gouber (França), Emille Langui (Bélgica), James Johnson Sweeney (EUA), Jean Cassou (França), Jorge Romero Brest (Argentina), Kenjiro Okamoto (Japão), Mário Pedrosa (Brasil), N.R.A. Vroom (Holanda) e Ryszard Stanislawiski .

Grande destaque foi dado a premiação foi Lygia Clark com os *Bichos*, sobre o qual Ferreira Gullar comentou que “um júri internacional de alto gabarito, ao premiar Lygia Clark reconhece o valor de suas obras e consagra o ponto de vista Neoconcreto, que defende uma arte do racionalismo e fora da baderna tachista”, mais à frente no mesmo artigo, o crítico analisa que “esse prêmio se insere num complexo histórico iniciado com a própria criação da Bienal de São Paulo”, ressaltando que “não foi um ato de rotina – desses que se observa nos júris das mostras internacionais”³.

Foram também premiados, ao lado de Iberê Camargo, Anatol Wladyslaw com desenhos e Isabel Pons em gravura. Sobre o conjunto dos prêmios, comenta Pierre Restany, em entrevista a Vera Martins:

“Iberê Camargo tem um excelente metier. Seu prêmio se compreende; estou de acordo com ele. Sua linguagem, se bem que um tanto sombria, é muito atual. Lygia Clark. No contexto, sua idéia é interessante. Sua escultura tem um movimento próprio e o problema da participação do espectador me interessa. No entanto, há um lado que me lembra um pouco objetos de papel dobrado, feito por crianças.”⁴

Em entrevista por ocasião da premiação, Iberê Camargo descreve qual seria o processo de dinamização do motivo.

Os carretéis, ponto de partida da minha fase atual, a princípio estáticos, se dinamizaram. Inspirado no vôo dos pássaros, no movimento ondulatório das pandorgas, nos moirões à beira das estradas, que desfilam durante a corrida vertiginosa de um automóvel, serviram-me de base à dinamização

³ GULLAR, Ferreira. “Não-objeto, prêmio da Bienal, Lygia Clark”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16.09.1961.

⁴ MARTINS, Vera. “Pierre Restany faz balanço da Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.9.1961

das formas já tão despidas de todo aspecto representativo para se tornarem realidades e si mesma.⁵

Na entrevista citada acima, a jornalista pergunta: “A arte na sua opinião deve ser participante?”, certamente referindo-se ao neoconcretismo, que estava em destaque no âmbito discussão sobre a Bienal pois tinham feito uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo naquele ano, somado ao prêmio dado à Ligia Clark, obteve a seguinte resposta: “A arte é sempre participante. A arte responde a vida”.

Mais adiante, na mesma entrevista o pintor, dá seu veredicto sobre a arte brasileira:

Indiscutivelmente a fase atual [da arte brasileira] é a mais significativa. Embora se diga que nossa arte é caudatária da arte européia e se pretenda uma arte nacional (a internacionalização da arte é um fenômeno de nossa época), veja na sua liberdade e diferenciação um signo de vitalidade como jamais teve.⁶

A análise das inúmeras determinantes e variantes da decisão do júri e as consequências da premiação é, em outras palavras, analisar as relações entre a produção artística e o desenvolvimento da crítica. No caso do Iberê Camargo, temos de um lado um artista que não estava ligado à atividade da Bienal e nem participava ativamente do debate na crítica e teoria de arte, mas de outro lado a consagração e, por consequência, a discussão pública sobre a obra em um momento de plenitude e mudança na trajetória do artista.

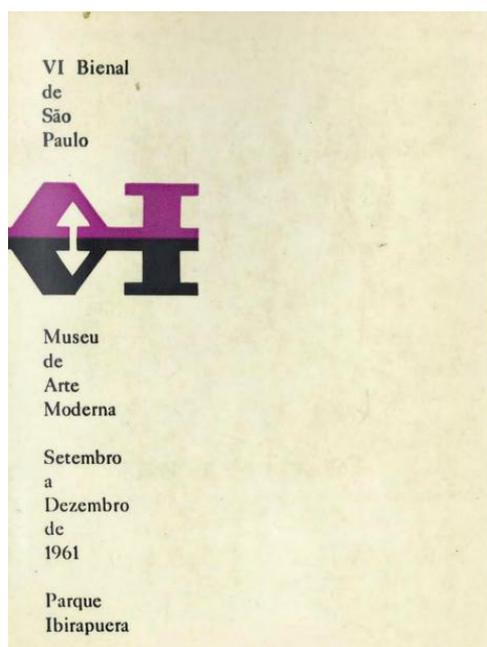
Para finalizar, coloco que Mário Pedrosa realiza, com esta mostra, aquilo que prometeu no momento de sua nomeação: que a Bienal “será um laboratório de experiências vivas e uma casa de estudo e educação, destinada a assimilar o que de autêntico e vital se encontre naquelas [novas] experiências [artísticas]”. Em uma época onde ainda não era comum a ideia de curadoria (a Documenta de Kassel tinha apresentado sua segunda edição no ano anterior), Pedrosa consegue imprimir personalidade e debate teórico à organização da mostra, que de forma bastante emblemática, fecha um primeiro ciclo das Bienais, quando estavam organizadas pelo MAM SP, logo dentro do âmbito administrativo e cultural desta instituição, e abre a década de abertura da arte concreta e neoconcreta. Não por acaso será uma Bienal de inúmeras Salas Especiais, que ao fazer uma avaliação dos dez anos das atividades da Bienal, faz principalmente uma reavaliação da arte brasileira, em especial a arte moderna, conjuntamente outras produções já consagradas pela História da Arte que de alguma forma dialogavam com as produções recentes.

⁵ MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.

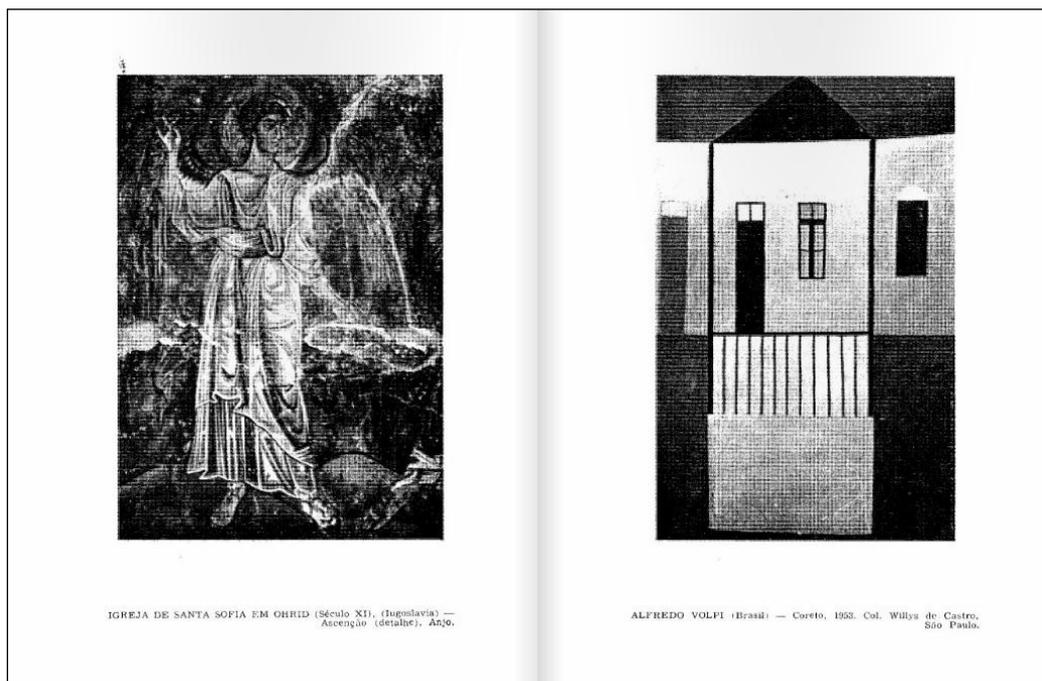
⁶ MARTINS, Vera “Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21.09.1961.

Referências Bibliográficas

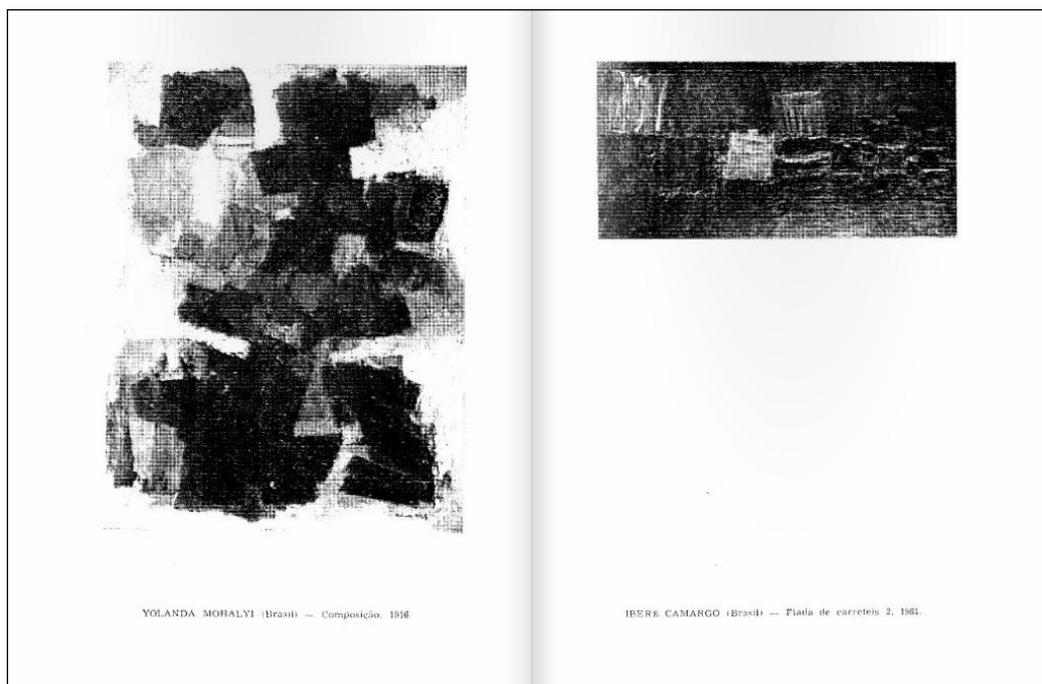
- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores*. São Paulo, Boitempo Editorial:2004.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa Itinerário crítico*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.
- PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995 (org. Otília Arantes).
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).



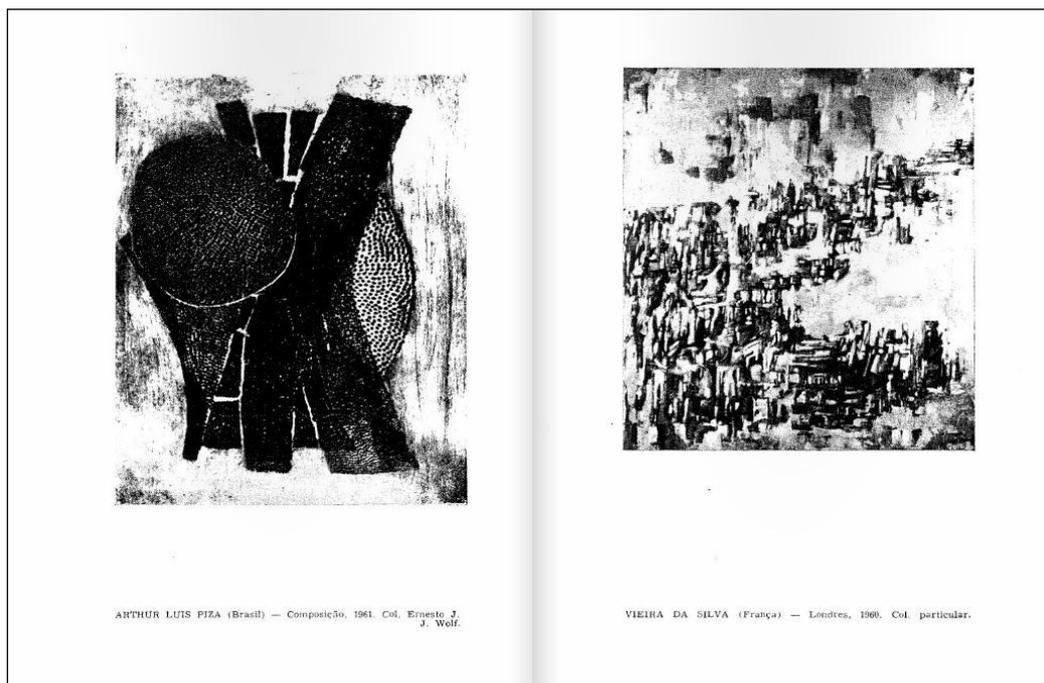
Capa do catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961



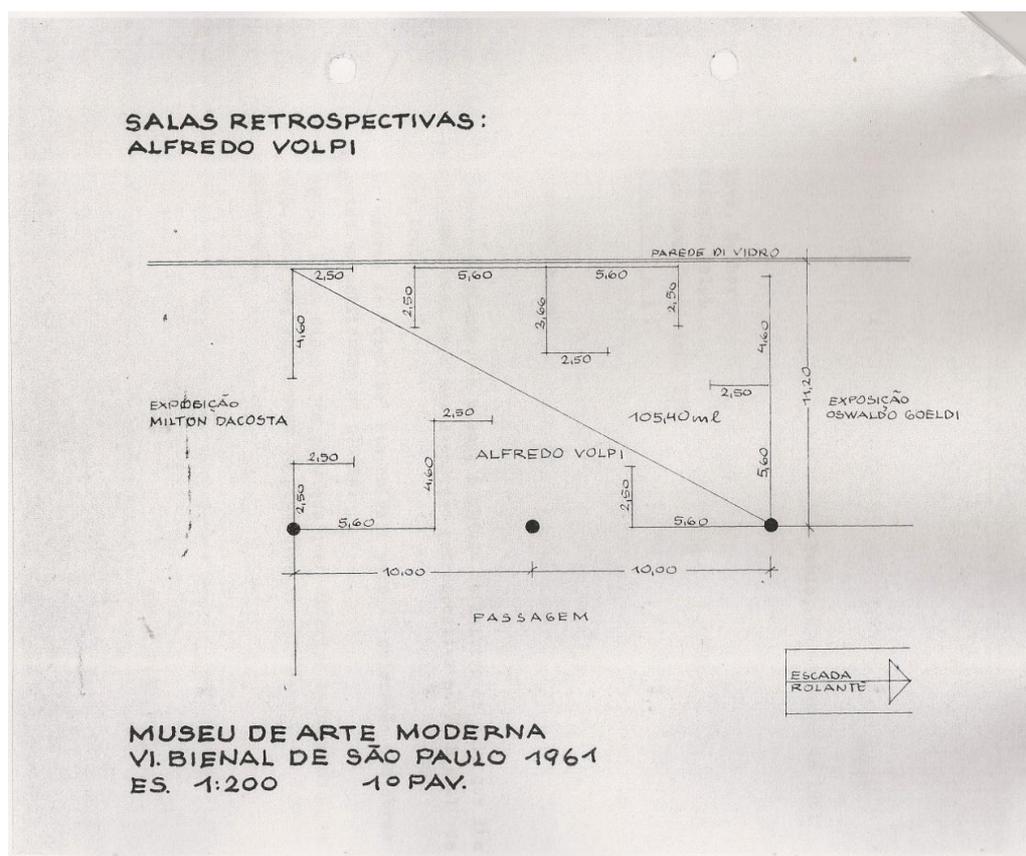
Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de cópia de afresco do século XI e obra de Alfredo Volpi



Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de obra Yolanda Mohaly e de Iberê Camargo



Catálogo da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961, página com ilustrações de obra de Arthur Piza e de Vieira da Silva



Planta baixa da Sala Especial Alfredo Volpi, Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Manuel Bandeira (jornalista)
a/c do Darel
Rio

MAN-10.287

São Paulo, 21 de fevereiro de 1961.

Meu caro Manoel:

Ai vai Darel, que você deve apreciar pela obra, se ainda não o conhece em pessoa. Darel, discípulo orgulhoso do nosso caro Goeldi e seu amigo íntimo.

Como nós, ele está muito preocupado com o acervo do Goeldi. Que fazer para que não se perca? Você sabe que o velho Goeldi deixou toda sua obra, por aquela nobreza que o caracteriza, à Beatriz Raynal. Mas ela não está em condições de gerir aquele patrimônio. Confidencialmente, os que a conhecem sabem que já não está mais muito apurada. Vários amigos de Goeldi, os mais chegados, como o Darel, o Grassmann, etc, em conversa comigo, chegaram à conclusão que o certo será conseguir do Carlos Lacerda uma casinha de propriedade do Estado (a antiga Prefeitura tinha um album com essas casinhas) para fazer a Casa de Goeldi, e instalar ali seu acervo, como uma espécie de Museu. O Goeldi, carioca da gema, - é só olhar suas gravuras e desenhos para sentirmos ali um amor e uma visão do Rio bem mais profunda que a de Lima Barreto - bem merece ter sua casinha depois de morto, já que em vida nunca o conseguiu.

Entretanto, é bom saber, desde já, que a Beatriz Raynal não consentirá na idéia, se não lhe for dada uma compensação material, (é justo, - vive na miséria) além de sua reparação moral, por que o nobre Goeldi tinha verdadeira obsessão, e assim está escrito no testamento de próprio punho, em favor dela e do Reis Junior.

Ela poderia ser nomeada, então, uma espécie de conservadora em vida da casinha-museu, etc. O Darel lhe explicará com mais detalhes a idéia.

Lembrei-me de recorrer a você para levá-la ao Carlos Lacerda, que não há de ter nenhuma razão, em si mesmo, para ser hostil à idéia. Ao contrário, e por isso o Darel lhe foi bater às portas.

Seu velho amigo, seu velho admirador

Mario Pedrosa

MP/ing

Carta de Mario Pedrosa a Manuel Bandeira, 21.02.1961, Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo