

O CONTINENTE DE PONTA-CABEÇA: DISCURSOS E IMPOSSIBILIDADES DA BIENAL CEARÁ AMÉRICA¹

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9337

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira²

Resumo: As ambições da 1ª Bienal Ceará América, aberta em dezembro de 2002, não eram pequenas: inverter, dentro do continente, a lógica de subordinação Norte-Sul; fundar um evento internacional numa geografia afastada dos grandes centros do sistema arte; combater o sentido regionalista pejorativo associado à produção latino-americana; expandir os espaços culturais locais; e ampliar o público atento à arte contemporânea. Desse modo, a 1ª Bienal Ceará América foi dedicada à produção das “três américas”, sob o signo do pós-11 de setembro estadunidense e de um novo capítulo do imperialismo global. Assim, neste texto debate-se o projeto curatorial, e os discursos delineados pela contraposição entre litoral e interior, buscando explicitar temporalidades distintas a partir da geografia da cidade. Para aprimorar nossa análise, optamos por apresentar o contexto do evento, sua recepção pela crítica nacional e as condições políticas e econômicas para a não continuidade da mostra.

Palavras-chave: Bienal Ceará América; Exposições; Curadoria; Bienais de arte; Artur Barrio.

THE CONTINENT UPSIDE DOWN: DISCOURSES AND IMPOSSIBILITIES OF THE CEARÁ AMÉRICA BIENNIAL

Abstract: The ambitions of the 1st Ceará América Biennial, which opened in December 2002, were not small: to invert the logic of North-South subordination within the continent; to found an international event in a geography far from the major centers of the art system; to combat the pejorative regionalist sense associated with Latin American production; to expand local cultural spaces and broaden the audience attentive to contemporary art. The biennial was dedicated to the production of the "three Americas", under the sign of the American post-9/11 era and a new chapter in global imperialism. This text discusses the curatorial project, the discourses outlined by the contrast between the coast and the interior, seeking to make distinct temporalities explicit from the city's geography. To improve our analysis, we have chosen to present the context of the event, its reception by national critics and the political and economic conditions for the show not to go ahead.

Key-words: Bienal Ceará América; Exhibitions; Curatorship; Art biennials; Artur Barrio.

¹ Este texto inédito foi produzido para uma comunicação no VII Congreso Visualidades y Miradas por Venir, organizado pela Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT) e pela Universidad Autónoma de Querétaro, e realizado em setembro de 2023, no México. Agradeço as considerações e as sugestões, incorporadas nesse texto final, propostas por Raíza Ribeiro Cavalcanti, Fabrícia Jordão e Yasmin Fabris.

² Docente e pesquisador da Universidade de Brasília. Bolsista Produtividade CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas. Vive e trabalha em Brasília-DF, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8175059045027748>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>. E-mail: dionisio@unb.br.

EL CONTINENTE AL REVÉS: DISCURSOS E IMPOSIBILIDADES DE LA BIENAL CEARÁ AMÉRICA

Resumen: Las ambiciones de la 1ª Bienal de América Ceará, inaugurada en diciembre de 2002, no eran pequeñas: invertir la lógica de subordinación Norte-Sur dentro del continente; fundar un evento internacional en una geografía alejada de los grandes centros del sistema del arte; combatir el sentido regionalista peyorativo asociado a la producción latinoamericana; ampliar los espacios culturales locales; y ampliar el público atento al arte contemporáneo. De este modo, la 1ª Bienal de América Ceará se dedicó a la producción de las "tres Américas", bajo el signo de la era americana post-11 de septiembre y de un nuevo capítulo del imperialismo global. Este texto discute, por lo tanto, el proyecto curatorial y los discursos esbozados por el contraste entre el litoral y el interior, buscando explicitar diferentes temporalidades a partir de la geografía de la ciudad. Para mejorar nuestro análisis, optamos por presentar el contexto del evento, su recepción por parte de la crítica nacional y las condiciones políticas y económicas que impidieron la realización de la exposición.

Palabras clave: Bienal de América de Ceará; Exposiciones; Comisariado; Bienales de arte; Artur Barrio.

Introdução

Herdeiras diretas das exposições universais oitocentistas, as bienais de arte, em toda a sua variedade, cumpriram a promessa do capitalismo colonialista do século XIX: universalizaram-se. O modelo “bienal” se tornou um dos equipamentos institucionais mais reconhecíveis das exposições periódicas.³ Smith (2016) indica que a proliferação em escala global das bienais instaurou, no interior do sistema da arte, previsibilidade, organização e diversidade. Assim sendo, constitui-se uma classe global de artistas, jornalistas, curadores, colecionadores, gestores, consultores, investidores e pesquisadores para propagar como cada cidade, região e país compreende a contemporaneidade da arte, “sintetizada a cada dois anos”. O fenômeno acentuou-se vertiginosamente a partir dos anos 1990, confirmando modelos “adequados” de como promover a produção artística, “refletindo suas formas preferidas na medida em que se tornaram *eventos distribuídos*, em suas localidades e pelo mundo” (SMITH, 2016, p.2).

A América Latina não ficou indiferente a este movimento. Pelo contrário, a adesão ao modelo veneziano pelos organizadores da Bienal de São Paulo, em 1951, só principiou a história de bienais, que se multiplicaram — e, por vezes, desapareceram —, produzindo narrativas alternativas ou coligando-se ao mercado da arte, estimulando a criação de galerias, a expansão da crítica especializada e a formação de profissionais qualificados, entre outras instâncias do sistema global. A aliança entre o fenômeno da *bienalização* e as diferentes localidades foi capaz de produzir lugares, obras e narrativas a partir de diferentes culturas, regimes políticos e lógicas operacionais. Além de São Paulo (1951), Cidade do México (1958), Salvador (1966), Caracas (1961), Cordoba (1962), Santiago do Chile (1963), Medellín (1968), Buenos Aires (1968), San Juan (1970), Cali (1971), Kingston (1977), Havana (1984), Cuenca (1987), Curitiba (1993), Porto Alegre (1997), Lima (1997)

³ Tradicionalmente, elegemos o modelo da Bienal de Veneza, criada em 1895 e oriunda das exposições universais europeias, como a matriz seguida ou evitada pelos eventos posteriores. No entanto, Hoskote (2021, p.81) vê isso de forma distinta. Além das exposições em território europeu, Hoskote (2021) nos lembra das exposições coloniais organizadas para percorrer regiões da Ásia, da África e do continente americano, desde meados do século XIX. O autor chama atenção, particularmente, para a Exposição Internacional de Calcutá, de 1883, que visava fortalecer o modelo de comunidade e identidade europeu, utilizando a arte e a ciência. Tal modelo pressupunha uma harmonia preexistente entre aquilo que está exposto e o público “ávido” pelo consumo, o que continua sendo fortemente perigoso nas disputas pela hegemonia de “uma” história da arte global. Este é um perigo que deve nos assombrar constantemente, como forma de não esquecermos a produção artística anterior aos modelos ocidentais, seja qual for a geografia.

Managua (1997), Ushuaia (2007), Porto Príncipe (2009) e Montevideo (2012), entre tantas outras cidades, tentaram e/ou conseguiram sua inclusão na rede das bienais globais.

Conhecemos melhor as histórias bem-sucedidas, mas raramente chamam atenção os projetos que “fracassaram” ao não se perpetuarem institucional e historicamente. Este é o caso da Bienal Ceará América, criada em 2002, cuja ambição não era pequena: inverter, dentro do continente, a lógica de subordinação Norte-Sul, tendo como signo a famosa obra de Joaquín Torres García, *O Norte é o Sul*, de 1935.⁴

Aberta em dezembro daquele ano, a organização do evento, que tinha expressivo apoio dos governos locais, não dissimulava suas pretensões publicitárias nem seu desejo de inscrever a capital do estado brasileiro do Ceará, Fortaleza, no mapa da cultura transnacional. No entanto, uma vez que não foi continuado, o projeto de criar uma bienal no nordeste brasileiro carece hoje de documentação que nos ajude a compreender a complexidade de seu funcionamento e dos muitos sujeitos envolvidos. Contudo, graças ao material institucional de divulgação e às produções realizadas pela mídia, podemos tentar alcançar suas particularidades e tecer algumas especulações sobre o porquê do projeto não ter prosperado.⁵

Cidade do litoral-interior

O texto oficial da Bienal Ceará América é claro em alguns aspectos que valem ser ressaltados: [1] o projeto nasceu para incluir Fortaleza no mapa global da arte contemporânea; [2] o ineditismo de uma bienal voltada para a produção de todo o continente americano; [3] a defesa de Fortaleza como uma “megalópole e uma capital com importante patrimônio cultural e intensa produção artística” (1 BIENAL..., 2002); [4] a disponibilidade de espaços culturais aptos a receber cerca de 45 artistas das três Américas, dando destaque ao Centro Cultural Dragão do Mar; e [5] a distância geográfica de Fortaleza dos grandes centros culturais brasileiros — o “sul cultural” —, o que justificava a realização do projeto, visto que “é importante que o Norte do país tenha também um fórum significativo para a arte contemporânea” (1 BIENAL..., 2002), uma tentativa de formar um público para a produção artística hodierna do continente.

O enfoque não era novo. Outros eventos no continente focaram na produção americana, especialmente na produção latino-americana, com alguma aproximação com os países do norte e da península ibérica. Dois eventos foram precursores dessa abordagem. O primeiro foi a Bienal de Córdoba. Graças às Industrias Kaiser, instaladas na província de Córdoba, na Argentina, surgiu o Salão de Arte IKA (1958), evento matricial para a I Bienal Americana de Arte de Córdoba, em 1962, com a participação de pintores da Argentina, do Brasil, do Chile e do Uruguai. Com três edições, o evento voltou-se explicitamente à produção e às representações latino-americanas. Embora tenha sido patrocinada por uma empresa de capital estadunidense, e diante das dinâmicas da política argentina,

[...] las Bienales no pueden ser vistas sólo como uno más de los eventos que respondían a las políticas culturales colonialistas norteamericanas en el contexto de la Guerra Fría o a intereses de la empresa patrocinante con exclusividad, sino como acontecimientos cuyo curso social no está unívocamente determinado (ROCCA; PANZETTA, 1998, p.94).

⁴ Um comentário do periódico *Página12* (UMA NUEVA..., 2002) esclarece a escolha: “Hoet y Van Caeteren sostienen que el estado actual del mundo responde a la concepción anticipada por Joaquín Torres García, quien invirtió el mapa y colocó a América del Sur en el Norte y viceversa. Los curadores toman este gesto del artista y teórico uruguayo como profético y titularon a la bienal respondiendo a esta secuencia: Da punta cabeza”.

⁵ Não adentrarei nas questões políticas que atravessam a sucessão do governo do Estado do Ceará na passagem de 2002 para 2003, momento em que deixa o governo Beni Veras, vice de Tasso Jereissati, e toma posse Lúcio Alcântara, todos eles filiados ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Contudo, é preciso considerar que as mudanças de governança, mesmo quando se mantém o mesmo partido ou a mesma filiação ideológica, continuam sendo fortes variáveis na instabilidade de políticas públicas voltadas à educação, à cultura e à arte (CALABRE, 2009).

Andrea Giunta (2001) definiu o projeto da bienal da IKA como uma proposta dirigida à difusão de valores artísticos estabelecidos e consagrados no continente, sem pretensões de instaurar debates para a vanguarda. Além de Córdoba, outra iniciativa vale ser destacada: as onze edições das bienais ibero-americanas realizadas pelo Instituto Cultural Domecq, na cidade do México, entre 1978 e 1998. Novamente, um empreendimento patrocinado por um grupo empresarial privado, que, segundo Leonor Morales García (2009), não alcançou a repercussão internacional almejada, embora buscasse reunir a produção ibérica e latino-americana, e tinha temas considerados conservadores e muitas vezes ultrapassados, conseguindo alguma relevância no cenário mexicano.

As bienais realizadas em Córdoba e na Cidade do México são apenas dois exemplos de aproximações com a cena latino-americana. Outras bienais como as realizadas em San Juan, Havana, Santiago do Chile e Porto Alegre — nesta última, foi realizada a primeira Bienal do Mercosul —, além da conhecida Bienal Latino-americana de São Paulo, também apresentavam propostas que buscavam enfatizar a produção latina, especialmente a partir da tônica do sul global. No caso de Fortaleza, para a construção do projeto, foram escolhidos dois curadores belgas: Jan Hoet e Phillipe van Cauteren, cujas carreiras estavam em momentos distintos. “Hesitamos em aceitar o convite, pois há tantas bienais no mundo que parecia descabido criar mais uma, mas, após visitar a cidade, que não pertence ao eixo Rio-São Paulo, vimos que há uma demanda local por eventos desse gênero”, comentou van Cauteren à época (apud CYPRIANO, 2002a).

É desconcertante, já de início, apesar das justificativas indicadas acima salientarem a necessidade de fortalecer a cena local, os curadores selecionados não serem do continente, nem latinos, tampouco brasileiros, para explicitar a maior polêmica sobre o evento à época. Nem mesmo o modelo, um de dentro — mais próximo à cidade que realiza o evento — e outro de fora — o que garantiria o caráter transacional da bienal, em tese — foi adotado. Nesse tocante, é preciso compreender quem eram Hoet e Van Cauteren para a cena global da arte no início do século.

Hoet era um nome consagrado do circuito internacional da arte contemporânea europeia, uma vez que foi responsável pela criação, em Gent, no ano de 1975, do primeiro acervo belga público para tal estética, atualmente conhecido como SMAK. Nesta mesma cidade, em 1986, o curador realizou *Chambres d'amis*, um marco audacioso da curadoria contemporânea que o fez ser conhecido além da cena local:

O curador previamente solicitou que alguns moradores da cidade de Gent, na Bélgica, disponibilizassem suas residências para que cinquenta artistas fizessem intervenções ou instalações em uma ou duas peças da casa. De posse de um mapa, os visitantes poderiam bater de porta em porta e visitar as ‘exposições’ durante dois meses (RUPP, 2010, p.163).

A ousadia repercutiu a favor da carreira de Hoet⁶, que, em 1992, foi convidado para chefiar a equipe curatorial da documentação de Kassel. É significativo notar que a inauguração da Bienal de Fortaleza marcou o último ano de Hoet à frente do SMAK, depois de quase trinta de permanência na instituição. Também não é corriqueiro que seu sucessor, o estadunidense Peter Doroshenko, tenha sido substituído justamente por Philippe Van Cauteren, em 2005.⁷

Se para Hoet a bienal brasileira era mais uma etapa de um percurso profissional bem-sucedido, para o jovem Van Cauteren ela significaria, em tese, uma possibilidade de internacionalizar sua carreira para além do circuito europeu. Essa especulação não é difícil de defender, visto que a atuação em Fortaleza continua presente em seus currículos como um evento destacado. De fato, foi Van Cauteren que participou da organização no Brasil, sendo responsável pelas pesquisas e viagens realizadas em dez países da região (PINHEIRO, 2007, p.135). Segundo a mídia, Hoet participou da seleção de

⁶ A repercussão também foi lembrada por Angélica de Moraes quanto à bienal do Ceará: “A ocupação da Casa Boris traz as digitais do curador belga Jan Hoet, que colocou em xeque a ortodoxia formalista dos espaços expositivos neutros ao fazer a mostra *Chambres d'Amis* [...]” (MORAES, 2003, p.35).

⁷ Informação disponível no site oficial do SMAK: <https://artlisting.org/listing/s-m-a-k/>. Acesso em: jun. 2023.

artistas e obras, mas não chegou a vir ao Brasil porque se encontrava em tratamento médico (CYPRIANO, 2002b).

A presença de “dois” curadores estrangeiros dividiu a crítica brasileira. Ao elogiar o evento, considerando-o estratégico para estimular uma rede de trocas, Teixeira Coelho salienta que o ponto negativo é a presença de uma curadoria estrangeira:

O Brasil tem bons curadores. A tendência para a globalização mostra que a arte circula, os artistas circulam e que, portanto, também os curadores poderiam circular. É verdade. No entanto, a opção outra vez pelo curador de fora, com a anexa esperança de que assim se penetra no circuito globalizado, preocupa (COELHO, 2002, p.30).

Para outros críticos e gestores, a presença de estrangeiros pareceu ser compreendida como um fenômeno positivo da internacionalização da arte brasileira⁸: “Não há dicotomia entre a consolidação de um sistema de arte local e a contribuição de diversos pensamentos (inclusive alguns de prestígio internacional) para que ela seja instituída”, escreveu Angélica de Moraes (2003, p.15); ainda segundo ela, não é possível iniciar uma cruzada xenófoba contra profissionais estrangeiros, pois “já somos bem crescidinhos para saber estabelecer nossos próprios modelos de atuação cultural”.

Moraes não estava sozinha em sua apreciação. Naquele ano, o país conhecia a primeira Bienal de São Paulo (26ª edição), sob o comando de um curador de fora, o alemão Alfons Hug. No ano seguinte, concomitante à bienal em Fortaleza, era a vez de outra instituição importante escolher um estrangeiro: o cubano Gerardo Mosquera era convidado para ser o curador do “Panorama de Arte Brasileira”, evento criado em 1969, organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sobre a questão, o cubano afirmava:

É justamente esse tipo de intercâmbio que a arte de um país precisa e que atesta seu atual nível de complexidade e inserção no circuito globalizado [...] isso é a prova de que um meio de arte contemporânea já está maduro a ponto de internacionalizar suas curatorias. Toda a cultura que se fecha acaba se esgotando em si mesma. Eu aposto em experiências antropofágicas e transculturais.⁹

O depoimento do curador, um dos responsáveis pela criação da Bienal de Havana, terminava com o desejo de que a “obsessão por identidade cultural” fosse superada pela arte contemporânea latino-americana, justamente os princípios identitários buscados pelos curadores belgas ao reunirem artistas do continente.

Nessa direção, a Bienal em Fortaleza não apresentou um tema formal, como era corriqueiro nas mostras do gênero. A ausência do tema não passou despercebida para parte da recepção crítica, uma vez que “os temas inconsistentes, redundantes, discursivos, cansaram. Curadores não precisam defender tese, nem as bienais fazer sociologia, como a última *documenta*. Ninguém vai lá por isso, ninguém presta atenção a isso”, comentava Coelho (2002, p.31), ao elogiar a posição da curadoria em não defender uma temática. Contudo, a divulgação ofertada pelos organizadores indica que a opção para a “primeira edição” era apresentar a própria cidade como eixo conceitual, especialmente as diferenças entre a cidade-litoral e a cidade-interior: “é esse antagonismo proeminente que é o ponto de partida da bienal” (1 BIENAL..., 2002).

Desse modo, um tema “oculto” conduziu a proposta central. A curadoria estabeleceu uma dualidade entre a primeira cidade ideal, voltada à indústria do turismo, ao lazer e ao olhar, enquanto o centro, a cidade-interior, estava vinculada à sobrevivência, ao trabalho, à interação com a tradição do território

⁸ Para compreender o fenômeno, justamente naquele momento, com a abertura da exposição *Brazil Body and Soul*, no Guggenheim de Nova York, em outubro de 2001, e com a possibilidade da construção Guggenheim-Rio nos dois anos seguintes, cf. (FIALHO, 2005).

⁹ O depoimento foi publicado na reportagem “Cubano é novo curador do Panorama MAM”, jornal *O Estado de São Paulo*, 27/01/2003. Versão on-line disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cubano-e-o-novo-curador-do-panorama-do-mam/>.

cultural do estado. A partir dessa dualidade, outras foram dispostas para construir o conceito curatorial geral, mas vale destacar a principal: a dualidade entre periferias culturais e centros hegemônicos. Para tanto, a nova frente da guerra no Oriente Médio pós-11 de setembro era uma marca do imperialismo que precisava encontrar contrapontos culturais e artísticos: “a hierarquia cultural clássica, a subordinação política e econômica e o imperialismo histórico nas Américas só podem ser percebidos como uma realidade atual, mas não como uma visão de mundo para o futuro” (1 BIENAL..., 2002).

Para reforçar tal discurso, como dissemos, a Bienal do Ceará adota o desenho *O Norte é o Sul*, do artista uruguaio Joaquín Torres García. Com tal disposição e linha curatorial, este evento não se candidatava a qualquer vaga no fenômeno da bienalização global, mas buscava constituir-se como uma parte pontual do clube: as bienais contra-hegemônicas, formadas por um seleto grupo que contavam com cidades como Havana, Joanesburgo, Kochi-Muziris, Porto Alegre, Bangladesh, Dakar, Cairo, entre outras. Nesse tocante, o evento em Fortaleza se inseria num fenômeno de descentralização da produção global de arte contemporânea, ao passo que permanecia filiada, como as demais, à defesa de diferentes formas de cosmopolitismo e de interação artística.

Ao selecionar 45 artistas¹⁰ e dispor suas obras em galpões ferroviários abandonados, no Museu de Arte Contemporânea e na Casa Boris — três localidades distintas da cidade —, a Bienal buscava construir não apenas um discurso contra-hegemônico em relação ao vocabulário e à influência do Norte Ocidental, mas, também, construir ou reconstruir um discurso interativo entre “periferias” do continente americano. Desta forma, a curadoria se distanciava da adesão automática aos preceitos e preconceitos do discurso nacional — a ética do passaporte e da identidade nacional —, um modo de defender a presença de artistas estadunidenses na mostra; afinal “cada vez mais, por exemplo, as metrópoles norte-americanas estão se latinizando demográfica e culturalmente” (1 BIENAL..., 2002).

Impróprio para o consumo

Assim sendo, operando dualidades e inversões, e conectando periferias, a Bienal cearense se intitulava “De ponta-cabeça”. Nesse tocante, a centralidade das obras de Artur Barrio (Figura 1) e Hans Haacke, dois veteranos da chamada “crítica institucional”, é um indício do projeto curatorial ambicionado. Com poucas exceções, como Barrio, Haacke, Francis Alÿs, Gustavo Artigas e Carlos Garaicoa, os curadores belgas não optaram por artistas de grande visibilidade da cena latina e, especialmente no caso do Brasil, as escolhas não foram óbvias. Decerto, para evitar um desconcertante discurso nativista, artistas locais foram convidados¹¹, como Maurício Coutinho, Waléria Américo, Járed Domicio e coletivo Transição Listrada — este último, associado à nova geração da crítica institucional, que, ao contrário das anteriores, parte de dentro das próprias instituições para construir seu ativismo político. Mesmo em destaque, a Bienal não contou com um número contundente de artistas nacionais — foram 10, no total —, o que reforçou seu apelo por uma identidade “americana” a partir do sul.

¹⁰ São eles: Esteban Alvarez, Daniel García, Nicolas Guagnini, Jorge Macchi, Tamara Stuby e Sergio Vega, da Argentina; Narda Fabiola Alvarado, da Bolívia; Artur Barrio, Rogerio Canella, Waleria Americo, Felipe Barbosa, Paulo Climachuska, Mauricio Coutinho, Jared Domicio, Gaio, Adriane Gallinari, Odires Mlaszho, Juliano de Moraes e Rosana Ricalde, do Brasil; Francisca García, Christian Jaramillo e Mario Navarro, do Chile; Coletivo Cambalache, da Colômbia; Carlos Garaicoa, de Cuba; Anita Di Bianco, Matthew Northridge e D'Ette Noble, dos EUA; Gustavo Artigas, Erick Beltrán, Minerva Cuevas, Sylvia Gruner, Gabriel Kuri, do México; Jonathan Harper, do Panamá; Bettina Brizuela, Paola Parcerisa, e Luis Emilio Insfran, do Paraguai; Javier Tellez, da Venezuela; além do alemão, Hans Haacke e do belga Francis Alÿs, representantes estadunidense e mexicano na ocasião. Uma reportagem de Fabio Cypriano, de 27 de julho de 2002, intitulada “Bienal no Ceará quer ‘terrorismo’ artístico”, indicava a participação de 60 artistas. O número menor de participantes pode refletir a diferença entre as primeiras ambições dos organizadores e a realidade oferecida pelos recursos disponíveis.

¹¹ Segundo José Guedes (apud PINHEIRO, 2007, p. 135, 185-6), então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará e o principal articulador do evento, os convites a artistas cearenses não evitaram as críticas da cena local.



Figura 1 — Artur Barrio, *Situação/Título impróprio para o consumo*, instalação site-specific, 2002, galpão ferroviário na cidade de Fortaleza durante a 1ª Bienal Ceará América. Fonte: (MORAES, 2003, p.35).

De forma geral, as obras apresentadas exploraram, direta ou indiretamente, as possibilidades de aparecimento da subjetividade num sistema de arte que operava na base da institucionalização. Por meio do material de divulgação, é possível verificar trabalhos que privilegiavam a interação urbana, em sítio específicos, como aqueles apresentados pela paraguaia Bettina Brizuela e pelo brasileiro Maurício Coutinho. Em obra intitulada *Plataforma* (2002), Coutinho interagiu com a população marginalizada da zona de prostituição, enquanto Brizuela, em *At Home* (2002), ergueu uma casa com material de escombros e restos de construções. Além disso, muitos artistas se dedicaram a embaralhar suas vivências íntimas com agendas políticas globais, como no diorama do estadunidense Sergio Vega, *Pic-Nic, The Golden Age with Mosquitoes* (1999), ou o karaokê popular e improvisado do Coletivo Cambalache, *Fortaleza Mix* (2002).

A presença de Barrio como destaque merece atenção. Seu trabalho, *Situação/Título impróprio para o consumo*, uma instalação *site-specific* construída em um dos galpões ferroviários próximos ao centro da cidade, remetia à tradição pesqueira e marítima de Fortaleza. Nela, temos a base de um carrinho de mão ferroviário unido à uma estrutura vélica de uma típica jangada cearense, encomendada a jangadeiros locais. O conjunto foi colocado sobre trilhos de 70 metros de comprimento, que atravessam o antigo galpão de mil metros quadrados. “Em espaços fechados, essa instalação é a maior obra que já realizei”, comentava Barrio à época (BARRIO..., 2002). A obra resultava na unidade entre dois meios de transporte, que sintetizam duas temporalidades no imaginário da cidade, bem como nas políticas patrimoniais da região. Assim, a outrora modernidade do trem e a tradição da jangada são hibridizadas por Barrio, num jogo entre pesos e suspensões inútil para uso, “impróprio para o consumo”.

A utilização de objetos corriqueiros e a manipulação de processos e práticas ordinárias marcaram boa parte da trajetória poética de Barrio. Nesse tocante,

Apropriar-se dos materiais encontráveis no corpo, na rua, nas feiras, no armazém e no lixo dá aos seus trabalhos uma banalidade fundamental. O processo de se apropriar/transformar é mais importante para sua poética do que o produzir/permanecer da arte tradicional. Ao mesmo tempo, sendo como é, não deixa de ser petulante e profundo. Sua briga não é contra a tradição, é contra a falsa tradição; contra a transformação do estranhamento e do assombro, próprios à experiência poética e estética, em obra-prima distanciada da vida como ela é. Não se trata de rejeitar o belo, mas de garantir-lhe um minuto de intensidade atrito (OSÓRIO, 2016, p.198).

O uso dos trilhos coaduna-se como o método de Barrio de aproveitar-se da “potência crua das coisas que nos cercam” (OSÓRIO, 2004, p.269), uma vez que um espaço ferroviário estava à sua disposição. Mas não só. Ele toma da história e do mito do herói jangadeiro¹², tão intrinsecamente relacionado à cidade, sua forma-presença. Sem derivas simbólicas, sem muitas conclusões e, ainda, sobre as paredes do galpão, ele inscreve frases provocadoras como “o curador é uma necessidade desnecessária” (BARRIO..., 2002). Pouco afeito a explicar suas obras, Barrio (2017)¹³ respondeu de forma tangencial o porquê do nome dado à obra: “Porque não pensei no outro. Quer dizer, pensei, porque faço parte do mundo, mas não pensei em termos de mensagem. Não pensei em atingir esta pessoa ou aquela mentalidade. Foi a pulsação”.

É paradoxal que justamente *Situação/Título impróprio para o consumo*, uma obra que se associa a importantes imagens da cidade, tenha ganhado destaque da mídia. Isso porque, a seu modo, a proposta da Bienal Ceará América também foi uma forma de combater o sentido regionalista pejorativo associado à produção latino-americana. Ademais, considerando o número de artistas preocupados em interagir com a cidade, não se pode inferir que a mostra não estabeleceu uma relação produtiva com o público e com o circuito artístico local, apesar de atender às discussões da comunidade artística global.

Algumas considerações finais

Em entrevista à pesquisadora Ana Valeska Pinheiro (2007), o idealizador do evento e diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, José Guedes (apud PINHEIRO, 2007, p.185), ressaltava que o objetivo derradeiro da Bienal era criar um ambiente e iniciar um acervo para a constituição de um museu de arte contemporânea latino-americana, que englobasse, por fim, todas as Américas: “a intenção era que vários trabalhos ficassem para o museu, e tinha a possibilidade da gente ficar com quinze a vinte trabalhos, que seriam trabalhos importantes de artistas latino-americanos, que teriam o aval de dois curadores internacionais”. Em outro momento, contemporâneo à Bienal, Guedes (apud OLIVA, 2002, p.33) comentava que o projeto foi realizado às pressas, pois era um período de transição no governo do Estado, e sentenciou: “era agora ou nunca. Se no ano que vem a Secult [Secretaria da Cultura] for dirigida por alguém que só tenha olhos para o passado e não simpatize com a produção contemporânea, todo o nosso projeto poderia ir por água abaixo”. Hoje, as palavras de Guedes nos parecem premonitórias. As condições políticas e econômicas não foram favoráveis para a continuidade da mostra nos anos seguintes. A Bienal Ceará América, como tantas outras iniciativas, tornou-se apenas uma mostra isolada e pontual que, ao se deslocar para uma “periferia”

¹² Não apenas como parte das práticas tradicionais de navegação em boa parte do Brasil no passado — e ainda no presente — como ressaltava Câmara Cascudo (1957), a jangada está associada à história de Francisco José do Nascimento, conhecido como Dragão do Mar — nome do centio cultural que acolhe a bienal em Fortaleza —, líder jangadeiro que entrou para a história do Brasil ao negar-se a transportar escravizados em 1881. Episódio conhecido como a greve dos jangadeiros. Patrícia Pereira Xavier (2010) conta essa história e apresenta as nuances que delinearam a representação de Nascimento como um herói-jangadeiro e suas representações posteriores.

¹³ O questionamento surge quando Barrio é perguntado que nome daria para sua linguagem artística. Na resposta, ele relembra da obra *Impróprio para o consumo humano*, reapresentava o trabalho na Bienal de São Paulo de 2004, em São Paulo.

do sistema da arte sul-americana, não conseguiu construir um programa capaz de coligar-se com outros setores da sociedade.

É importante lembrar que a produção continental, em especial a latino-americana, tinha sido o mote inicial para a primeira edição da Bienal do Mercosul, em 1997, em Porto Alegre. Seja por contraste ou por aproximação, ambas eram uma resposta à hegemonia da Bienal de São Paulo e seu relativo isolamento em relação à América Latina¹⁴. Trata-se de um ponto em comum entre as experiências de 1997 e 2002; todavia, provavelmente, não foi o único. Mas, de fato, embora possamos traçar paralelos entre as primeiras edições realizadas na capital gaúcha e em Fortaleza, cinco anos depois, a diferença na densidade do debate sobre a produção do sul global, por meio da arte produzida em nosso continente, era visível. Pautada em três anos de planejamento — contra alguns poucos meses, no caso cearense — a Bienal sulista convidou o crítico Frederico Morais para liderar a curadoria de sua primeira edição. Morais possuía décadas de reflexão sobre o papel da arte latino-americana e brasileira no ambiente internacional, e os processos de subalternização constituídos pelos estereótipos interpretativos utilizados para avaliá-la (MORAIS, 1979). Enquanto isso, não há indícios biográficos de que Van Cauteren conhecia a realidade da produção continental e a sua luta contra os processos hegemônicos que marcavam sua história. Essa diferença não explica o sucesso de um evento em relação ao outro, mas, também, não pode ser ignorada frente à visibilidade e à respeitabilidade dos debates ofertados pelas mostras¹⁵.

É difícil julgar uma “bienal” de um evento sem-par, mas, parece-nos que o modelo adotado pela 1ª Bienal Ceará América confirma e legitima mais o discurso hegemônico, que estrutura as mostras recorrentes, do que uma posição de confrontação e renovação. Pela ótica da hegemonia cultural, a mostra deslocava-se para uma “periferia” do sistema da arte sul-americana, na intenção de criar em Fortaleza um evento internacional de grande porte, periódico, que se pretendeu um panorama da produção da arte contemporânea, e na constituição de um acervo permanente para a cidade. Nessa direção, a proposta curatorial de Phillippe Van Cauteren e Jan Hoet, delineada pela contraposição entre litoral e interior, buscou explicitar temporalidades distintas a partir da geografia da cidade. Proposta frágil, diante do pouco envolvimento e participação de artistas locais. Ainda, a presença de curadores estrangeiros, aparentemente, tornou-se um cálculo político adverso para a maioria da crítica brasileira daquele período. Sintomático desses processos é que a primeira bienal cearense transformou-se em um evento único. As condições políticas e econômicas não foram favoráveis para a continuidade da mostra; todavia, em especial, parece ter havido um descompasso entre a busca de poéticas dissidentes e os velhos modelos hegemônicos praticados pela bienalização, em sua ávida necessidade de internacionalização das agendas culturais locais.

Referências

1 BIENAL Ceará América: de ponta cabeça. *Universes in universe*, Berlin, 2002. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/ceara-america/2002/txt/e-concept.htm>. Acesso em: jun. 2024.

BARRIO realizará sua maior obra, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 dez. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1212200217.htm>. Acesso em: maio 2024.

BARRIO, A. Artur Barrio, Grande Prêmio Fundação EDP Arte: “Entrei na arte sem medo, o meu medo era ser comprado”. [Entrevista concedida a] Bruno Horta. *Observador*, Lisboa, 03 fev. 2017.

¹⁴ Esta é uma afirmação que precisa ser relativizada sempre. Como salienta Couto (2023, p.16), “não se pode afirmar que a Bienal de São Paulo tenha assumido, ao longo de sua história, um viés latino-americanista, de autonomia e resistência, mas tampouco se pode dizer que ela negligenciou por completo seus laços com outros países do continente”. A pesquisadora enfatiza que, longe de ser latino-americanista, a Bienal de São Paulo produziu a formação de redes de contatos no continente, fortalecendo trocas interinstitucionais, nem sempre lembradas (COUTO, 2023, p.71).

¹⁵ Sem dúvida as ambições da Bienal do Mercosul foram mais amplas que aquelas advogadas em Fortaleza (KNAAK, 2016). Compará-las, sem critérios evidentes, pode soar prematuro. Ao mesmo tempo que, diante da proximidade temporal e da ambição política, deixar de associá-las compromete a compreensão e contexto cultural brasileiro na passagem entre o século passado e o atual.

- Disponível em: <https://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>. Acesso em: maio 2024.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- CASCUDO, L. C. *Jangadeiros*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, 1957.
- COELHO, T. Correção no cenário. *Revista Bravo!*, São Paulo, ano 5, p. 30-31, dez. 2002.
- COUTO, M. F. M. “El Bloqueo” e a 3ª Bienal de Havana (1989). *Porto Arte: Revista De Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 25, n. 43, jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108109>.
- COUTO, M. F. M. *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*. Campinas: Editora Unicamp, 2023.
- CYPRIANO, F. Bienal no Ceará quer “terrorismo” artístico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 2002a. Caderno de Artes Plásticas.
- CYPRIANO, F. Ambientes são surpresa da 1ª Bienal Ceará América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2002b. Caderno de Artes.
- FIALHO, A. L. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5186>. Acesso em: fev. 2023.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- HOSKOTE, R. Bienales de la Resistencia. In: OJEDA, D.; NUEZ, R. (ed.). *Trazos discontinuos: Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden: Almenara, 2021. p. 80-94.
- KNAAK, B. Bienal do Mercosul: reescrever a história da arte na América Latina. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E. D.; COUTO, M. F. M.; MALTA, M. (org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 213-226.
- MORAES, A. Consistência e Leveza. *Revista Bravo!*, ano 6, p. 15-35, fev. 2003.
- MORAIS, F. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MORALES GARCÍA, L. *Las Biennales Iberoamericanas de Arte del Instituto Cultural Domecq, celebradas en la Ciudad de México de 1978 a 1998*. 2009. 288 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Nacional Autónoma do México, Cidade do México, 2009.
- OLIVA, F. Bienal cearense extrai sua força da precariedade. *O Estado de São Paulo*, p. 33, 28 dez. 2002.
- OSÓRIO, L. C. Artur Barrio. In: HUG, Alfons (Ed.). *26ª Bienal de São Paulo: artistas convidados*. [Catálogo de exposição]. São Paulo: Fundação Bienal, 2004, p. 266-271.
- OSÓRIO, L. C. Artur Barrio: aspectos de uma poética. In: OSÓRIO, L. C. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP, 2016.
- PINHEIRO, A. V. M. A. *Pulsão irrefreável: gênero, artes visuais e políticas públicas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Programa de Políticas Públicas e Sociedade, Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2007.

ROCCA, M. C.; PANZETTA, R. Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías. *Estudios Digital*, n. 10, p. 93-108, jul. / dez. 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.31050/re.v0i10.13683>. Acesso em: maio 2024.

RUPP, B. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. 2010. 240 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010.

SMITH, T. Biennials: Four Fundamentals, Many Variations, Biennial Foundation. *Biennial Foundation*, Austin, 6 dez. 2016. Disponível em: www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/. Acesso em: jun. 2023.

UMA NUEVA bienal em el mapa, *Página12*, Buenos Aires, 10 dez. 2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-13947-2002-12-10.html>. Acesso em: maio 2024.

XAVIER, P. P. *O Dragão do Mar na “Terra da Luz”*: a construção do herói jangadeiro (1934-1958). 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.