

Política das artes e arte da pesquisa: entrevista com Francisco Alambert¹

Entrevista realizada por Josnei Di Carlo²

Com a crise política desencadeada com o processo de impeachment de Dilma Rousseff, outros acontecimentos podem deixar de mobilizar a opinião pública. No segundo semestre de 2016, a Bienal de São Paulo chega a sua 32ª edição. Aproximando-se do fim do ano, o falecimento de Mário Pedrosa completa 35 anos. Seu reconhecimento internacional como um dos grandes críticos de arte do século XX, com a publicação recente de uma antologia de seus ensaios em inglês pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), não se sobrepõe em importância a sua trajetória política. Militando sempre na esquerda, nunca nas mesmas correntes: viveu o suficiente para ser o primeiro a assinar o manifesto de criação do Partido dos Trabalhadores (PT), no Colégio Sion, em São Paulo, em 1980. Partido que passa por sua maior crise, após Luiz Inácio “Lula” da Silva ter governado o país de 2002 a 2010, fazendo sua sucessora, Dilma Rousseff, que após reeleita, sofre o impeachment. Michel Temer (PMDB), ao assumir o governo interino, demonstra que a trajetória das artes não se afasta da trajetória da política com a extinção e, após mobilização da classe artística, recriação do Ministério da Cultura. Francisco Alambert, em sua entrevista, está falando da política das artes, não só ao falar sobre a Bienal de São Paulo e Mário Pedrosa.

¹ A entrevista oral foi realizada em 19 de fevereiro de 2016, logo após o entrevistado participar da banca de qualificação de doutorado do entrevistador pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Doutorando do PPGSP/UFSC. Bolsista CAPES. E-mail para contato: josneidicarlo@hotmail.com.br.

Francisco Cabral Alambert Júnior é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Com Polyana Canhête publicou “As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)”, premiado com o segundo lugar no Prêmio Jabuti de 2005. Antes, em 1992, publicara “A semana de 22: a aventura modernista no Brasil”. E acaba de publicar “Parque do Ibirapuera: 60 anos”. Além dos três livros citados, publicou outros. Pela entrevista percebe-se que seu interesse perpassa por diversos temas, mesmo gravitando constantemente pelas artes. Se atualmente escreve sobre Mário Pedrosa, seu mestrado foi sobre o também crítico de arte Sérgio Milliet. Posteriormente, no doutorado, pesquisou a forma como a geração de Machado de Assis representou a Guerra do Paraguai.

Para além de seus temas de pesquisa, Francisco Alambert falou de sua trajetória acadêmica, de sua participação em bancas de pós-graduação, da relação entre História e Sociologia, da imprensa enquanto fonte e tema de pesquisa, da importância dos acervos e das dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores aos consultá-los e das artes visuais. Ao fim da entrevista, o leitor constata que a política é a ponte que liga todos os temas, demonstrando que onde o senso comum julga que ela está ausente, como nas artes e na cultura, ela está presente.

* * *

Em Tese: Inicialmente, professor Francisco Alambert, nos fale de sua trajetória acadêmica? A razão de seu interesse em cursar História deve-se ao contexto político da transição democrática? Como foi seu percurso a partir do mestrado, pesquisando o crítico de arte Sérgio Milliet, passando para as representações da Guerra do Paraguai nas crises do Segundo Reinado e da Primeira República no doutorado, retornando à crítica de arte com Mário Pedrosa?

Francisco Alambert: Durante muito tempo eu não sabia o que queria. Fiz História na PUC/SP e Filosofia na USP ao mesmo tempo. Vivi um cruzamento entre esses dois mundos. Gostava das duas áreas das ciências humanas e de arte também. Estudei muito mal Filosofia. Eu me dediquei a estudar estética e filosofia

contemporânea. De um lado, tive uma formação excitante durante um bom tempo entre essas duas áreas. De outro lado, essa formação foi muito curiosa porque o contexto das duas universidades paulistas na metade dos anos oitenta era muito particular: era o fim da ditadura militar, estudei na rua e nos movimentos das Diretas Já, que era muito mais forte na PUC do que na USP. A PUC era muito engajada. Ela conseguiu uma posição particular diante da Ditadura Militar, tanto é que abrigou muitos professores que foram cassados ou que tinham voltado do exílio. A PUC era menos vigiada, tinha proteção da Igreja. E também havia a força dos movimentos populares da Igreja dos anos setenta e oitenta. Era um ambiente radicalizado, interessante. Esse foi um dos motivos de eu ter ficado na PUC. A USP não, ela era mais careta nesse aspecto. Mas a USP tinha a tradição do estudo, da formação e da discussão da técnica, que, para mim, também era importante. Portanto, a minha juventude acadêmica teve esse circuito entre esses dois polos: da universidade da agitação e da universidade – no caso da Filosofia da USP – que gosta muito de si mesmo, que é muito autocentrada. Aquele momento era de efervescência, da volta dos movimentos sociais, do “tomar a rua” e da fundação do PT unindo toda a esquerda não comunista, não ligada ao Partidão e ao PCdoB. Foi a esse grupo que eu me aproximei, especialmente o trotskista, o pessoal que vinha da turma de Mário Pedrosa. Enfim, todos aqueles grupos que entraram juntos no projeto do PT. A formação veio desse momento.

O tema do mestrado é o lado uspiano mais do que o lado político. Eu sempre quis estudar a arte moderna, o modernismo. Vendo uma palestra do Antônio Candido, o ouvi explicar coisas de Sérgio Milliet que eu já tinha lido. Por causa disso fui ler o prefácio do Antônio Candido para o primeiro volume do *Diário Crítico* de Sérgio Milliet. Aí eu fiquei fascinado por aquela figura. Acreditei que poderia juntar os dois interesses: a discussão política dos anos vinte e trinta com o movimento modernista e a crítica de arte. Com isso, fui estudar Sérgio Milliet, que me pareceu um intelectual *sui generis* e que tinha desaparecido da história cultural brasileira – e ainda está! Ele é um pensador muito interessante, até hoje o julgo um pensador fascinante, que mereceria ser mais trabalhado e que tem muito a dizer. Tanto é que nós o encontramos o tempo inteiro: no primeiro modernismo, no PSB, nas Bienais, na crítica de arte etc. Ele se cruza constantemente com Mário Pedrosa. Escrevi um ensaio comparando a maneira

com que ambos compreendem a arte moderna e seu projeto político. Enfim, são dois pensadores extremamente interessantes. Por isso um vai se juntar com o outro agora no fim.

A mudança no doutorado foi muito curiosa. Eu defendi o mestrado muito cedo, vinte e poucos anos, e imediatamente prestei um concurso na Universidade Federal Fluminense (UFF) e fui para o Rio de Janeiro. Jovenzinho, moleque, cai lá no Rio de Janeiro. Uma experiência interessante, bacana. Pensando no tema de doutorado, eu queria continuar estudando a questão do modernismo e como era muito em voga o tema nos anos oitenta, que eu ainda peguei um pouquinho no começo dos anos noventa, embora eu tenha diferenças com essas ideias do passado, tinha toda uma discussão de “voltar para trás”, de pensar as origens do modernismo, de repensar o modernismo como cronologia. O debate tomou muito corpo naquela época. Hoje o julgo pouco relevante. Mas naquela época ele nos movia muito. E eu comecei a me interessar por isso. Nesse momento também foi muito importante para mim ter lido, depois de certa maturidade, depois de ter feito uma pesquisa, a obra do Roberto Schwarz. Realmente fiquei fascinado. Já tinha contato com ela desde a graduação, mas eu não tinha entendido direito. Foi preciso estudar melhor o marxismo, sobretudo o marxismo ocidental e a Escola de Frankfurt. Tendo passado por isso, quando eu passei a ler com cuidado a crítica do Roberto Schwarz, o estilo crítico dele, a maneira com que ele relacionava história, estrutura e forma literária, aquilo me deixou realmente fascinado. E até hoje eu o considero um dos grandes intelectuais do Século XX, um dos grandes críticos do Século XX em qualquer lugar. Por causa disso fui ler Machado de Assis, meio que para entender o Roberto Schwarz. Eu fiz o caminho contrário para entender aquelas sacadas incríveis do movimento do narrador. E ali relendo Machado de Assis achei o tema da Guerra do Paraguai. O quanto ele tinha escrito sobre isso, o quanto isso era relevante para a sua geração, para aquela geração do fim do século XIX que antecedia justamente o modernismo. Sobretudo a partir de Machado de Assis a Guerra do Paraguai parecia menos uma questão propriamente de política regional, internacional, territorial, imperialista – seja lá o que for! –, do que um impasse sobre a modernização do Brasil. A Guerra do Paraguai para nós era uma guerra moderna. Era uma guerra que opunha civilização e barbárie. Só que nós dizíamos que a civilização

éramos nós e a barbárie eles. Claro que aquilo criava uma confusão danada. É exatamente o início da geração de setenta, do processo de modernização, que logo chegaria a abolição. Ali eu achei um eixo. Aí fui pesquisar os escritores, artistas, intelectuais que pensavam, contraditoriamente, a Guerra do Paraguai não apenas nas minúcias do conflito propriamente, mas como um problema: quem somos nós, somos a civilização ou somos a barbárie, sobretudo o que restará de nós depois disso. Ou seja, era de novo o tema da modernização e do moderno. Aquilo foi muito divertido para mim porque nunca fui um historiador de arquivos, não sou e dificilmente serei. Nem sei se sou historiador, sou bem mais um ensaísta. Mas naquele momento foi muito divertido fazer essas pesquisas, procurar textos em arquivos e em bibliotecas, achar documentos, juntar aquela papelada toda. Era uma mesma preocupação, não como a do mestrado, basicamente teórica, sobre um intelectual e poeta modernista, mas agora era o drama da modernização do Brasil. Esse foi o meu processo de ir para diante, eu fui para trás, eu comecei nos anos vinte, voltei para o final do Século XIX.

Aí eu tinha um arcabouço formado. Depois do doutorado e, sobretudo, por já estar na universidade, não precisava fazer mais salamaleques às obrigações de publicações da CAPES, fiquei mais ou menos livre e pude retomar os temas que me interessavam. O que me interessou cada vez mais foi a questão da arte, tanto do debate artístico, a política artística e as consequências do modernismo brasileiro na segunda metade do Século XX. Com isso, fui estudar a Bienal de São Paulo, a Bienal como um projeto desenvolvimentista, um dos grandes projetos desenvolvimentistas, como a grande consequência de certas ideias que vinham dos modernistas. E a Bienal foi pensada em grande medida por Sérgio Milliet, foi seu primeiro e mais longo curador. De alguma maneira, voltava novamente lá para o meu mestrado. Todas essas questões – a da modernização, das suas contradições, o modernismo, suas consequências e seu caráter político – confluíram nos últimos anos para encontrar Mário Pedrosa, de ir atrás dessa esfinge. Mário Pedrosa era tudo isso, participou de todas essas discussões. E agora é isso que estou fazendo. Estou escrevendo há anos sobre ele. Na verdade, eu sempre circulei mais ou menos pelos mesmos assuntos.

Em Tese: Por ter vindo à UFSC participar de uma banca de doutorado em nosso programa, como o professor avalia suas participações em bancas de outras instituições? A importância dessas participações reside no fato de estabelecer contato com pesquisas da mesma área de interesse dispersas institucionalmente? Ajudando não só o professor a ter contato direto com pesquisas em sua área de interesse, mas tornando-o um ponto de referência para esses pesquisadores estabelecerem contato entre si?

Francisco Alambert: Essa última parte seria muito legal se acontecesse, mas é raro acontecer. É um desejo. É uma coisa que nós todos tínhamos que pensar juntos, porque na verdade só serviria para isso mesmo. Essa espécie de luxo imenso de trazer uma pessoa de longe, gastando uma grana para vir falar meia hora. O que importa é como podemos tornar isso produtivo. Na nossa área essa presença nem é tão relevante, afinal, nós não temos laboratório para mostrar uns aos outros. Nosso laboratório está na nossa cabeça. Conversamos. Podemos conversar de mil maneiras. A presença desse negócio é justamente para que se chegue a esse fim. E eu confesso que sou ruim para isso, sou um péssimo organizador, mas é uma coisa que deveríamos pensar sempre. Tínhamos de conseguir chegar a esse fim, sobretudo no Brasil, onde as coisas são muito dispersas, um país grande, bairrista, cheio de dificuldades, permeado por essas instituições que não juntam nada. Eu, pessoalmente, com todo o respeito, detesto nossos encontros – ANPUH, ANPOCS e afins. Já fui a todos, mas me chateio em todos. Os realizados no exterior também – tanto faz! Essa espécie de *Shopping Center*: leilão gigantesco de pessoas falando para si próprias; cinco mil pessoas, comunicações sobre tudo e sobre nada. Para mim, é uma forma totalmente estúpida e falida. Tínhamos de tentar nos juntar em grandes colóquios ou pequenos colóquios, como são as defesas, sobretudo as qualificações, que são mais divertidas, porque a ideia está aberta. Isso seria o ideal. Mas te confesso que isso aconteceu pouco, embora tenha acontecido pelas andanças que fiz por aí. Mas tinha de ser um projeto de verdade que nós todos (professores, alunos, mestrandos, doutorandos) deveríamos acalentar meio que à parte das instituições. Não precisaríamos de ANPUH ou ANPOCS para isso. Deveríamos fazer nós mesmos.

Em Tese: A banca de hoje de nosso programa tinha dois membros provenientes de departamentos de história, como o professor avalia a interdisciplinaridade entre história e ciências sociais, em geral, e história e sociologia, em particular? Ela é indispensável em suas pesquisas?

Francisco Alambert: Essa questão sempre foi tradicional no debate das ciências humanas e depois basicamente desapareceu. Normalmente se culpa a famosa “crise dos paradigmas” que atingiu tão violentamente as ciências sociais e bem menos a história. Afinal, a história vinha lá de uma reformulação de seus “paradigmas” desde a nova história francesa dos anos trinta. Mas o fato é que dos anos sessenta em diante a separação ficou estabelecida, embora a história e a antropologia tenham se aproximado mais em certas áreas, sobretudo na história das mentalidades. A sociologia – na medida em que se tornou cada vez mais empírica ou, de outro lado, francamente teórica – e a história – com seus novos objetos, cada vez mais centrada na ideia das mentalidades, cada vez mais contrária aos procedimentos e conceitos sociológicos, da velha tradição sociológica – se estranharam, se separaram. Por isso essa questão é muito interessante.

Eu vou fazer uma blague. Uma provocação infantil. Para mim, essa separação é irrelevante e de certa maneira a questão também. Como sou bastante ortodoxo – acho que sou ortodoxo –, sou ironicamente ortodoxo como marxista, essa separação é irrelevante para mim. Ela não existe. É uma bobagem. Alguns sociólogos são tão importantes quanto alguns historiadores, alguns críticos de arte.... Tanto faz! Se tivermos um olhar histórico, sobretudo dialético, de processo, as especificações acadêmicas são apenas isto: especificações acadêmicas. Como estávamos falando agora a pouco, se o Roberto Schwarz é um sociólogo, é um crítico literário ou é um historiador não faz a menor diferença. Essa questão é realmente desimportante.

Em Tese: Ao escrever uma história da Bienal de São Paulo, o professor consultou hemeroteca. Qual a importância da imprensa para a reconstrução histórica de uma época? Quais são os limites e cuidados que os pesquisadores devem tomar ao usar textos jornalísticos como referências ou como objetos de pesquisa?

Francisco Alambert: Essa pergunta é importante porque é comum na pesquisa histórica, principalmente para quem estuda o mundo contemporâneo. A nossa fonte é, sobretudo, o jornal. Afinal, o jornal é o lugar da formação da ideia da opinião pública, esse mito da sociedade moderna muito fundamental, que forma a sociedade moderna. Mas os jornais não são a consciência moderna ou, como dizia Hegel, não são a religião do homem contemporâneo, quer dizer, são no sentido da ideologia. Eles não são imparciais. Enfim, as informações dos jornais não podem ser lidas como um positivista lê documentos. E mesmo os críticos mais ferrenhos do discurso positivista, da ideia de ler o documento sem mediação nenhuma, frequentemente fazem isso quando vão ler artigos de jornal. Parece que acreditamos no jornal. Por isso o trabalho com a questão da imprensa é um trabalho sempre enganador. E muito bom! É justamente por ser falso que, em grande medida, o jornal é a expressão legítima e verdadeira da sociedade da sua época. Só que para que essa dialética funcione, para que essa contradição seja reveladora, é preciso método, é preciso cuidado, é preciso ler jornais com a mesma desconfiança, usando os mesmos critérios de crítica interna e externa, que se usa para qualquer outro documento. O que é muito comum é ver os jornais sendo tomados por aquilo que eles vendem e que eles são: órgãos meramente informativos. Outra coisa muito importante para se pensar o jornal, para entender o contexto ideológico de suas notícias é tê-lo como um objeto, como um problema mesmo. A editoração, a maneira como as coisas são colocadas, em que partes do jornal elas estão, tudo isso informa e talvez informe mais propriamente do que o conteúdo apresentado. Há de se tomar muito cuidado com a coisa do jornal. Felizmente isso está bem discutido na literatura histórica e sociológica – a análise crítica desse tipo de meio.

Em Tese: “O Arquivo Histórico Wanda Svevo é uma 'obra' tão importante quanto as bienais que o alimentam”. Partindo desta passagem de *Bienais de São Paulo* sobre a criação do Arquivo Histórico da Bienal um ano antes da III Bienal, realizada em 1954, como o professor avalia a preservação dos acervos no Brasil? Quais as principais dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores aos consultarem os arquivos nacionais?

Francisco Alambert: A história do acervo da Bienal pode contar isso. Essa frase de meu livro de 2004 é uma chamada para a importância daquele acervo, que era um acervo espetacular, que estava confinado nos porões daquele prédio gigantesco, que a cada dois anos abrigava uma mostra chiquérrima, caríssima, polêmica, talvez até desnecessária, segundo certos pontos de vista, que tinha literalmente em seu subsolo um universo documental realmente importante. Quando eu digo importante não é só para a arte, para a própria Bienal, é para entender o Brasil, o Brasil moderno, o Brasil da segunda metade do Século XX para cá, no que ele tem de melhor e de pior. E estava tudo lá numa espécie de caverna platônica invertida: tinha um bibliotecário que vivia lá sozinho no meio daqueles documentos. Parecia uma cena kafkiana. E assim é a maior parte dos acervos que encontramos pelo Brasil. Um pobre coitado vivendo no meio daquele universo maluco de papéis e fedores, dando uma organização improvisada, da cabeça dele, no que era possível naquele amontoado de papéis, caixas e estantes caindo aos pedaços para todo lado. Agradeço a esse bibliotecário, o Dalton, que não está mais lá, no livro, porque sem ele eu não teria feito o livro. Através do improviso, ele juntava coisas para mim: eu ligava para ele perguntando se tinha tal documento, uma semana depois ele falava que tinha achado. Tudo realmente improvisado, confuso. É assim que funciona a maior parte dos acervos no Brasil. Os acervos também funcionam de outro jeito. Eles são mais ou menos organizados, mas são feudos, eles têm donos, um bibliotecário ou um arquivista, que julgam que o pesquisador é, na melhor das hipóteses, um mal necessário. Esses donos acreditam que o acervo não está lá para o público, que não está lá para o pesquisador, cuidando do acervo como se fosse dele. Também há muitas histórias de arquivos assim. O arquivo da Bienal, felizmente, teve uma boa saída, conseguiu um patrocínio, depois de muitos anos e de muitos debates conseguiu formar um corpo razoável de pesquisadores, que estão reorganizando tudo aquilo, dando sentido e vida ao arquivo. É uma saída boa, mas não é uma saída comum nos acervos no Brasil. É um exemplo positivo.

Em Tese: *Bienais de São Paulo*, seu livro de 2004 em coautoria com Polyana Canhête, ganhou o segundo lugar no Jabuti de 2005, na categoria Arquitetura e Urbanismo, Comunicações e Artes. Como o professor avalia a importância dos prêmios

literários para livros publicados por acadêmicos? Os prêmios ajudam a divulgar a produção acadêmica, ampliando o número de leitores? Contribuem para a formação de novos leitores? Ou os prêmios impactam apenas para o acadêmico ser mais reconhecido em sua área de atuação?

Francisco Alambert: Não sei. Preferia que eles tivessem me dado mais dinheiro! O Jabuti é um prêmio prestigioso. Se a pergunta for capciosa ou provocativa, diria que a época dos prestígios dos prêmios passou. É irrelevante. O fato de você ganhar o Jabuti ou outro prêmio qualquer deve aumentar as vendas, mas no caso de meu livro vendeu muito pouco mesmo. É muito específico. É um assunto que interessa a poucos leitores. Do ponto de vista acadêmico, da valorização acadêmica, isso se tornou absolutamente irrelevante. O prêmio é interessante, claro que é, porque é importante que se debata, que se tenha prêmios etc. Mas pela lógica da burocracia, “quantitativista”, que mede – essa ditadura que impõe a prática da vida acadêmica e intelectual recente – é uma linha desimportante. É muito mais importante publicar um artigo em uma revista irrelevante, que ninguém vai ler, desde que ela seja bem avaliada por algum burocrata, do que ganhar o Jabuti. Só isso faz com que você mantenha seu posto, esteja habilitado para ter ascensão de carreira. A rigor posso ganhar o Nobel, mas se eu não publicar três artigos em uma revista bocó, especialmente em inglês, não vai adiantar nada.

Em Tese: Em 2002, a XXV Bienal de São Paulo teve a curadoria do alemão Alfons Hug. A hipótese de seu livro é que um novo ciclo se abriria para a Bienal ao ter à frente um curador estrangeiro pela primeira vez. Depois da Era dos Museus, de 1951 a 1961, da Era do Mecenato, entre as décadas de sessenta e setenta, e da Era dos Curadores, da XVI edição a XXIV, a Bienal realmente encontra-se em seu quarto período? Como o professor qualificaria a Bienal hoje? E suas diferenças em relação aos outros três períodos?

Francisco Alambert: De certa forma, nós acertamos. De fato, se abriu outro momento. Não é exatamente uma ruptura com a Era dos Curadores, evidentemente, porque do ponto de vista da nova lógica das grandes exposições internacionais, que é a

mesma lógica da globalização, do capitalismo contemporâneo, a figura do curador ainda é a figura central. Só que a Bienal, de certa maneira, tem abandonado, para o bem e para o mal, um princípio que atravessou suas três fases anteriores, que é justamente a ideia de que essas exposições, fundamentalmente internacionais (e talvez essa fosse sua proposta mais arrogante e mais interessante, ousada, que vinha dos velhos críticos, da geração de Sérgio Milliet, de Mário Pedrosa e de Antônio Cândido), essa grande mostra da cultura artística mundial no que ela tem de mais “avançada”, essa utopia, seria feita, pensada e escolhida pelos brasileiros. Ou seja, seria uma demanda interna que forçaria a deglutição periódica da cultura moderna mundial, mas pensada aqui dentro, por nós. Nós que dizíamos “eu quero isso!”, portanto dizendo ao mesmo tempo que “eu não quero aquilo!”. É evidente que essa lógica, um resquício de uma visão nacionalista, não iria sobreviver. Depois da Era dos Curadores seria absolutamente necessário que essa expansão globalizante fizesse com que o período seguinte se tornasse a Era dos Curadores Internacionais ou, dito de outra forma, a Era dos Internacionais Curadores Profissionais. Isso pode até ser bom. Pode revigorar a mostra. Não sei, porque estamos em outro processo. As Bienais com a curadoria do alemão Alfons Hug foram muito ruins. Já as recentes são bem mais interessantes. A deste ano vamos ver. Ela radicalizou esse esquema: não é um curador, é um conjunto de curadores, que tem até brasileiros no meio. Uma espécie de pequena ONU, apaziguando, porque a lógica da curadoria está em crise. Eu tenho a hipótese de que a história da Bienal sempre antecipa algo da história do Brasil. Em 1961, o Golpe de Ciccillo Matarazzo separando o Museu de Arte Moderna da Bienal antecipou o Golpe de 1964. A Bienal de certa forma antecipou a globalização e agora talvez esteja antecipando a própria crise da globalização (certamente a está “refletindo”). Mas era inevitável que isso acontecesse por essas questões e também por causa das brigas internas, da ultra-especialização dos próprios curadores habilitados para fazer esse tipo de trabalho, pelo fato da Bienal continuar frequentando mais as colunas policiais do que as colunas culturais. Há muita briga, há muita corrupção, a Bienal se tornou uma espécie de feudo de milionários, que tem aquele Conselho, que geralmente escolhe entre eles, com um ou outro sendo preso... A administração dela é a cara da elite brasileira. De modo que essa segunda fase globalizante era inevitável que acontecesse.

Em Tese: Com a espetacularização da Bienal, objetivando o aumento exponencial do número de visitas, há espaço para ela voltar a estimular o debate entre artistas e críticos, contribuindo para a renovação da cultura brasileira?

Francisco Alambert: Não, não há mesmo. Porque não há mais debate entre artistas e críticos. Porque basicamente os críticos não existem mais. A crítica é uma atividade irrelevante ou fechada quase que exclusivamente dentro da universidade, e para o sistema das mega-mostras a crítica não faz muito sentido. Faz sim o debate entre as curadorias. Embora exista espaço para o debate na arte que se faz fora das grandes exposições ou pelos artistas que não entraram nesse circuito. Aí há uma fome de debate crítico, os próprios artistas se postam como críticos. Aí tem coisa acontecendo. Não sou pessimista. Mas no mundo das grandes instituições, não tem. E nem para ascender esse tipo de debate como foi. A Bienal foi importante quando se teve efetivamente um projeto de país, errado ou não, ruim, elitista, que não era uma ruptura, seja o que for, mas se tinha exatamente um projeto de país. Que projeto de país temos hoje? Então como exigir que a Bienal tenha alguma relevância dentro dele? A questão é saber se devemos manter a rotina de uma mega-exposição, afinal a Bienal é mais antiga que Brasília, ela é nosso maior legado do desenvolvimentismo. A questão é saber se devemos manter isso ou não. Eu creio que sim. Ela tem uma função interessante a cumprir, embora ela me pareça muito menos relevante do que já foi. Mas não é só culpa da Bienal. Ela foi parte de um projeto de modernização deste país, de um projeto para este país. Quando este país não tem mais um projeto para si não há de se esperar muito da Bienal.

Em Tese: Voltando a ter a banca como horizonte, em razão de ela ter sido sobre Mário Pedrosa, uma de suas principais referências em seu livro sobre a Bienal, o professor poderia falar de seus projetos envolvendo o crítico de arte? Sua disciplina na pós-graduação? Seu pós-doutorado? Sua organização de livro para a Cosac Naify?

Francisco Alambert: Estou há anos escrevendo sobre Mário Pedrosa, e estou bolando um livro sobre ele que relacione política e arte em sua obra. Essa é minha pesquisa de pós-doutorado, de livre docência, que um dia eu termino. Ao mesmo tempo estou participando de uma nova organização, que tinha a proposta de ser muito mais ampla, quase completa, das obras de Mário Pedrosa pela editora Cosac Naify. Cabia-me a parte dos textos de cultura, daqueles que não se encaixavam nem exatamente nos textos de política e nem exclusivamente nos textos de artes. A editora montou uma equipe de pessoas que estudavam e conheciam Mário Pedrosa para fazer isso porque conseguiu finalmente comprar os direitos da família dessa monstruosa obra fragmentada que está por aí e que não foi reunida. A Otília [Beatriz Fiori Arantes] reuniu brilhantemente uma parte, que ela deu uma ordem, mas aquilo é uma parte. Nessa nova organização, há muita coisa que a Otília mesmo pesquisou e há outras que a editora está levantando. Com o fim da Cosac Naify, que pegou todos de surpresa, haviam saído dois volumes só, não sabemos exatamente o que vai dar. Outra editora parece que comprou os direitos e parece que vai continuar publicando. Mas não temos certeza. De qualquer maneira, meu livro está pronto. Também vou editar este ano uma coletânea de textos sobre Mário Pedrosa de um grupo da Associação Brasileira de Críticos de Artes (ABCA) que organizei. Estou fazendo esse trabalho empírico, continuando junto com a Otília e continuando o trabalho dela, de reunir as obras de Mário Pedrosa, algo que todos nós que estamos pesquisando. É um momento muito interessante porque Mário Pedrosa voltou a mexer com a imaginação de todos nós: têm vários trabalhos; têm jovens se interessando; e artistas do mundo inteiro também. Saiu agora uma coletânea do MoMA. Vão sair textos na Argentina, na Inglaterra... Enfim, Mário Pedrosa está vindo para a crista da onda. Ele está na moda. O que vai tornar muito complicado estudá-lo. Justamente quando o partido que ele fundou, o PT, ganhou a presidência e entrou em sua maior crise.

Em Tese: No período democrático pós-Estado Novo as artes visuais foram marcadas pelo antagonismo entre abstratos e figurativistas. Apesar dos defensores do abstracionismo como Mário Pedrosa preocuparem-se com a atualização da arte brasileira perante a internacional, eles não perdiam de vista a autonomia nacional. A

oposição entre abstratos e figurativistas, portanto, demarcava uma posição entre uma cultura brasileira aberta ou uma cultura brasileira fechada. Com o surgimento da Tropicália em 1968, o debate massificou-se e, posteriormente, desapareceu. O fim do debate apresenta um problema na medida em que não se discute mais a autonomia nacional. Para o professor o silêncio indica que as artes brasileiras estão subservientes aos ditames da cultura de massa e da indústria cultural?

Francisco Alambert: Aquele debate lá, não importa o lado, significava justamente isto: que cultura moderna queremos para nós, porque temos uma ideia para frente? Mário Pedrosa, o mais engajado dos críticos, surpreendia fazendo exatamente o oposto, defendendo aquilo que para muitos dos críticos engajados, sobretudo os comunistas, parecia a mais alienada das formas da arte, que era justamente a arte abstrata, que, aliás, era vendida pela política americana do pós-guerra exatamente assim, como sendo uma arte não-política. E Mário Pedrosa dava a ela um caráter político radical. Resumindo de forma bem pueril, porque a questão é bem complexa, ele dizia que a arte abstrata é um caminho de libertação que a arte no ocidente vinha trilhando desde o Renascimento em busca da sua liberdade, da sua autonomia. Por isso é um caminho que deve ser seguido, por isso ela é fundamentalmente uma arte engajada. Por isso a arte mais importante da Rússia revolucionária, sempre modelo de Mário Pedrosa (ele foi um bolchevique a vida inteira), foi justamente o abstracionismo. Lenin e Malevich ou Kandinsky eram irmãos gêmeos, faziam parte do mesmo processo. Para mim, esse é ponto dos verdadeiros marxistas. Por isso a arte abstrata era revolucionária. E em um país como o Brasil ela era duplamente revolucionária. Porque ela era anti-ideológica, se opunha ao nacionalismo, se opunha à idealização mitológica de nós mesmos e se opunha, sobretudo, à idealização mitológica que os estrangeiros faziam de nós. Era uma vingança oswaldiana antropofágica: nós iremos incorporar totalmente a cultura moderna. O projeto era tomado por um otimismo arrebatador. É a crença de que o Brasil seria o país do futuro, como está em Oswald de Andrade, como está no modernismo. O Brasil seria a síntese de todas as civilizações. Como dizia Darcy Ribeiro, uma grande Roma pacificadora da cultura mundial. Esse mito permanece até a Tropicália dos anos sessenta. Mas em Mário Pedrosa essa ideia era muito radical e

revolucionária, e dependia da crença de que este país iria mudar, de que alguma maneira iria fazer sua revolução. Poderia não ser como a Revolução Russa de 1917, poderia não ser como a Revolução Mexicana de 1910, vinda do campo, mas ele faria sua revolução. Quando a “revolução” veio o que apareceu foi o golpe, foi a “revolução” da direita, dos estúpidos, dos medíocres, dos imbecis, das pintoras de paisagem, dos amantes da cultura nacional, do verde e amarelo, das senhoras de Santana, das moças virgens, enfim, foi uma vitória da mediocridade. Estou parodiando de certa maneira o argumento do Roberto Schwarz sobre o Golpe: o Brasil estava se tornando inteligente demais, isso era perigoso. O Tropicalismo é em grande medida a expressão mais consciente e mais perigosa também dessa decepção com o projeto moderno, com a ideia de revolução e com a própria ideia do Brasil. Daí o tropicalismo plasmar uma ideia de que o Brasil é um caos que nunca vai se resolver. E o que nos restava era nos adaptarmos ao mundo contemporâneo, sobretudo naquilo que ele tinha de mais avançado, que para a Tropicália era exclusivamente ditado pela indústria cultural. Esse movimento não aconteceu só aqui, aconteceu em todos os lugares. Aqui é curioso porque foi liderado por uma vanguarda “contracultural” que a rigor era fracamente “cultural” no sentido do alinhamento com a cultura de massa. E isso mudou o Brasil de lá para cá. O tropicalismo é o auge e o fim do projeto moderno brasileiro. Por isso é tão importante. Sobretudo culpando a esquerda de tudo, até daquilo que a esquerda não tinha culpa. Sempre querendo se colocar em uma posição centrista, “eu não estou aqui, mas também não estou lá, muito pelo contrário”. O tropicalismo consegue sempre se tornar atual, contemporâneo, e sempre do lado de quem vence. Com qualidades criativas incríveis, sofisticadas e complexas, daí seu enorme interesse, ele se tornou uma lógica que, eu acho que nem precisava dizer, é a lógica que dá as cartas, na política ou na arte, até hoje.