

“A Bienal de São Paulo possui tradição e gera mobilização. É um patrimônio brasileiro enorme. Países como Espanha ou a França adorariam ter uma bienal como a nossa, mas não têm.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 31 de maio de 2010, em São Paulo.

A visibilidade da capital paulista na rota mundial das artes começou com a criação, em 1951, da Bienal de São Paulo. Desde 2009, Heitor Martins responde pela presidência da Fundação Bienal de São Paulo, instituição criada em 1962 para cuidar da Bienal. Para ele, a essência do projeto não mudou desde a concepção. “A Bienal foi uma forma de inserção do Brasil no debate cultural internacional.”

Uma das principais preocupações da gestão Heitor Martins, também consultor financeiro e colecionador de arte, é a tentativa de diminuir a distância entre a arte e o público dito “não especializado”. Para isso, sua equipe desenvolveu um programa educativo de iniciação em que professores passam por um treinamento para estender a didática da arte à sala de aula. “É um programa único, idealizado para 400 mil pessoas. A Bienal de Veneza inteira tem 300 mil visitantes.”

Heitor vê com naturalidade a inexistência de dados estatísticos sobre o mercado da arte, por se tratar de um segmento peculiar, mas observa que o objeto de arte talvez seja o produto de maior valor agregado na economia. Cita o artista britânico Damien Hirst, capaz de arrecadar US\$ 500 milhões num único leilão. “A riqueza gerada em relação ao custo do insumo é única, porque parte de um pedaço de pano com tinta. É cultura se transformando em riqueza.”

É possível dissociar arte de política?

Não, porque as duas coisas estão intimamente ligadas. Desde o Egito Antigo até hoje, as duas coisas caminham juntas.

Por que vocalizar esse tema na Bienal em 2010?

É uma escolha dos curadores, não é uma escolha minha. Mas acho o tema muito pertinente. As bienais não ocorrem dentro de um vazio, você tem uma sequência de discussões que vão se construindo umas sobre as outras. Na trajetória dos últimos anos, a gente teve as duas bienais do Alfons Hug [25ª em 2002, e 26ª em 2004], que foram bienais muito plásticas. Isso leva a certa reflexão, na edição seguinte, da Lisette Lagnado [27ª em 2006] sobre o papel da bienal, a adequação desse formato, e que se acentua na Bienal seguinte, do Ivo Mesquita [28ª, 2008], com toda a questão do vazio e se a sociedade quer ou não um evento como esse. Essa 29ª Bienal está fechando esse ciclo de debate na medida em que a sociedade reafirmou o seu desejo de ter uma bienal forte, representativa, que se alinhe junto com a Documenta de Kassel [Alemanha] e com a Bienal de Veneza [Itália], duas das grandes mostras de

arte contemporânea no mundo. Ao fazer essa afirmação de que a sociedade quer ter essa Bienal, ela está reafirmando também essa conexão entre arte e política. Porque uma Bienal que se propõe a tirar um retrato da produção contemporânea mundial, ainda que vista por parte do Brasil, é por definição um retrato do binômio arte e política. Então estamos, de certa forma, concluindo esse processo.

O que é a Fundação Bienal e como ela começou?

Começou em 1950, com o projeto de Ciccillo Matarazzo. Eu não estava lá, mas imagino que a base desse projeto fosse justamente a que a gente está reafirmando agora: o desejo de conexão do Brasil com o resto do mundo no plano artístico, no plano das artes plásticas, e também num plano político. Existe um interesse de afirmação nacional, de inserção do Brasil dentro de um contexto de produção cultural, global; de fazer com que o Brasil seja de fato um expoente dentro desse processo. A Bienal cumpriu esse papel. O Brasil saía de um período de pós-guerra, de afluência. O Brasil se projetava internacionalmente em várias dimensões, e a Bienal era uma forma de projeção da nossa cultura, de inserção do Brasil no debate cultural, no debate plástico.

Além da construção da fundação, houve a construção do prédio da Bienal. Como foi essa construção?

Isso escapa um pouco do meu conhecimento. Mas ela começou dentro do MAM, em 1951, no tempo em que o prédio era relativamente acanhado para as necessidades dela. Em paralelo aos eventos da comemoração do aniversário de São Paulo, estava sendo construído o Parque do Ibirapuera, o pavilhão. Esse pavilhão, originalmente, não era para ser para a bienal. Havia a visão de ser um pavilhão das indústrias, algo assim. Ao longo do processo, ele acabou sendo desviado de seu destino, e passou a acomodar a Fundação Bienal. O pavilhão é muito simbólico. Nenhuma outra mostra – Kassel ou Veneza – possui um pavilhão com essas características, que fazem da nossa bienal, única. A arquitetura de Veneza influencia muito na mostra: você tem uma coluna de pavilhões pequenos, e a mostra fica muito fragmentada, determinada pela arquitetura. O fato de termos um pavilhão único, com pisos bastante amplos, com um pé direito bastante avantajado, dá flexibilidade ao desenho da mostra. Você consegue criar mostras que são muito diferentes umas das outras, porque tem muita liberdade arquitetônica, e isso é importante na caracterização do espaço. Se a gente conseguisse refrigerar o espaço, botar ar-condicionado, poderia fazer uma coisa incrível, que é ter um espaço amplo onde pudesse

mesclar arte moderna e contemporânea, que não é possível hoje, porque você não consegue mais trazer arte moderna para dentro do pavilhão. Isso seria uma coisa única no mundo. A gente não deve subestimar o papel do pavilhão e o patrimônio que ele representa.

Como lidar com isso? São forças ou são prisões para o crescimento do processo das bienais?

São forças, claramente. Porque a tradição te traz uma reputação, um prestígio e uma capacidade de alavancar recursos e de mobilização. Não existe outra instituição no Brasil que tenha essa condição. A gente fez uma lista de 150 de artistas e nenhum deles recusou o convite. Você consegue ligar para qualquer artista, em qualquer lugar do mundo, e convidar para participar da nossa Bienal. Esse artista aceita, participa e muitos deles até se dispõem a produzir trabalhos novos. Mas se você não tivesse essa tradição, esse olhar, você não conseguiria fazer isso – basta ver as dificuldades que outras bienais têm de mobilização. Esse é um patrimônio brasileiro enorme. Países como a Espanha ou como a França adorariam ter uma bienal como a nossa, mas não têm.

O Brasil se mostrou um país forte nas artes plásticas nos últimos 15 anos. Isso fortaleceu também a visão da Bienal diante do plano internacional?

Sem dúvida, as duas coisas estão intimamente ligadas. Se você pensar na própria evolução da produção artística brasileira até o surgimento da Bienal, ela não era uma produção que ocorria em pari passu com o que estava acontecendo ao redor do mundo. A Bienal tem um impacto enorme no desenvolvimento da nossa produção artística. Você não consegue pensar no movimento concreto ou neoconcreto no Brasil sem pensar no papel das bienais. Todos os artistas que se seguem bebem da fonte da Bienal, e passam por ela, a usam como uma plataforma de projeção, como um laboratório de intercâmbio. É impossível dissociar a força que a arte brasileira tem, desde os últimos dez anos, com o sucesso que a Bienal teve nos anos 90.

A ideia de bienal, de exposição a cada dois anos, como é isso? É uma regra?

Uns falam em trienal. Existe a Kassel, que é quinquenal. Acho que dois anos é muito e é pouco. É muito porque o mundo possui um calendário anual. Então, coisas que ocorrem em um ano e não ocorrem no ano seguinte geram uma dificuldade de criar ritmo, diálogo com patrocinadores e com o governo. A dificuldade de você fazer um programa educativo permanente é agravada

pelo fato de ser bienal, porque você tem um esforço de mobilização enorme para fazer o evento. Então, você cria uma estrutura e, no ano seguinte, ou essa estrutura fica completamente sem utilização, ou é desmontada e você tem que criar de novo depois. Sob o ponto de vista de produção, seria melhor você ter eventos anuais. Isso daria ritmo dentro da atividade e poderia utilizar os recursos, ter uma relação mais constante com a sociedade.

Como foi a engenharia interna? Quando você pegou a Bienal, o que você viu?

A gente viu essa plataforma, que tem 60 anos de tradição, reconhecida no mundo inteiro, que cumpre um papel central, dentro do setor de artes plásticas, dentro do setor cultural, no Brasil. Acreditamos que isso aqui era uma plataforma que poderia servir de base para se fazer muito mais. A gente vê a Bienal como oportunidade de itinerância, para levá-la para o resto do país, e levar o Brasil para fora. Seja como plataforma de arte e educação, seja como plataforma de mobilização das instituições de São Paulo, para você transformar São Paulo em um pólo de arte de verdade. É uma instituição incrível para você desenvolver projetos.

E como é a articulação, hoje, com os parceiros, com as empresas?

Essa articulação resulta no seguinte: a gente viu essas oportunidades, mas a Bienal não é uma empresa, não tem receita, não tem vida própria. Ela existe na medida em que a sociedade queira apoiá-la. Ela depende totalmente de recursos de fora. O envolvimento dos parceiros se dá por meio da construção de um projeto e da relação dele com a sociedade. A sociedade vai dizer se está disposta a apoiá-lo ou não. A elaboração do projeto e a aproximação com a sociedade, de maneira transparente, são muito importantes. No nosso caso, a sociedade, de fato, demonstrou que tem interesse em apoiar.

Vocês fecharam já o financiamento da próxima Bienal?

Fechamos. Conseguimos recuperar a situação financeira da fundação. A gente está começando a captar recursos para começar a fazer a reforma do prédio. Quer dizer, a sociedade deu sinais claros de apoio, seja por meio do Ministério da Cultura, que é um parceiro estratégico da fundação, seja por meio das empresas privadas com a Lei Rouanet. Quando a gente fez um jantar, dizendo que ia pedir uma contribuição de R\$ 2,5 mil, todo mundo falou que nós éramos loucos. E levamos 600 pessoas lá. É uma demonstração de que a sociedade tem interesse na instituição. Ninguém tira R\$ 2,5 mil do bolso para

fazer uma coisa que acha que não é do seu interesse. O valor simbólico desse evento foi muito grande, porque foi a primeira vez que a sociedade civil se mobilizou para fazer um aporte significativo de recursos para a instituição.

Como lidar com arte e educação, fazer essa ponte ter continuidade e não ser um projeto intermitente?

Nós delimitamos que uma das grandes vocações da Bienal é a educação no seu sentido mais amplo. Nosso país é bastante carente. O ministro da Cultura Juca Ferreira sempre diz que menos de 10% da população foi alguma vez em sua vida a um museu. Quando a gente faz uma mostra de 30 mil metros quadrados, é uma oportunidade única de você aproximar a população das artes, até pela escala da mostra. Para você fazer isso em arte contemporânea, é importante que essa aproximação seja mediada, porque a produção contemporânea é muito hermética. Para fazer com que essa experiência seja enriquecedora, é importante que você tenha um programa educativo, que facilite esse diálogo entre o espectador, que está indo a uma mostra pela primeira vez, e a obra. Daí toda a ênfase que a gente coloca no programa educativo. O que a gente está fazendo de programa educativo aqui no Brasil é realmente pioneiro. Não existe em nenhum outro lugar do mundo um programa com esse alcance, com essa complexidade.

Como funciona esse programa?

Ele começa em março, antes da Bienal. A fundação realizou convênios com a Secretaria de Educação de São Paulo, do estado, do município, das cidades ao redor. Existe um grupo de mais de 25 instituições – ONGs e algumas instituições privadas nesse total – que começam a trabalhar a Bienal a partir do educador. Você traz os professores, por exemplo, das redes públicas para um treinamento de dois dias sobre arte, sobre arte contemporânea. Ali, eles têm um contato com a Bienal, com a programação, com a proposta da curadoria, e recebem um material didático e uma formação de como trabalhar esses temas em sala de aula. A partir daí, eles voltam para as escolas – no caso das ONGs, para as comunidades de base – e trabalham o tema da Bienal em sala com os alunos – isso deve ocorrer ao longo de todo o semestre, com material didático, lúdico. Antes da abertura oficial da Bienal, em setembro, organizamos uma pré-abertura: durante os dois primeiros dias, a mostra está aberta só para os professores que participaram desse processo, de modo que eles possam vir já tendo participado do programa de formação. Nossa meta é levar algo como 400 mil estudantes, participantes do programa, para visitar a mostra em visi-

tas guiadas. Teremos, portanto, um batalhão de monitores e pessoas para auxiliar essas pessoas, que virão à Bienal junto com os professores. É um programa absolutamente único, pela extensão, pela magnitude. São 400 mil pessoas! Para você ter uma ideia, a Bienal de Veneza inteira possui 300 mil visitantes. O nosso programa educativo é, portanto, maior do que a Bienal de Veneza em alcance de público.

Isso lembra muito a Jornada Literária de Passo Fundo, que tem essa preocupação também, de não ser só um evento, mas ter uma preparação educativa e um desdobramento. Essa é uma diretriz a se seguir?

Um processo educativo, de formação, é central para você poder fazer com que a experiência do público seja mais rica, e o público poder aproveitar aquilo de uma forma melhor, poder se desenvolver, abrir o seu horizonte. É muito mais fácil para todos nós entendermos a arte a partir da educação. A gente estuda para poder conhecer a arte.

Como se deu a escolha dos curadores para essa próxima Bienal?

Fizemos um processo de seleção. A gente levantou uma longa lista de nomes possíveis e analisamos vários deles, segundo critérios temáticos e currículos, a partir de algumas diretrizes. A gente queria ter uma equipe curatorial e não um curador único. Gostaríamos de ter uma equipe jovem, de pegar pessoas que ainda não tivessem feito – ou liderado – uma Bienal. Queríamos certa renovação dentro do processo. A gente acredita muito nisso, de poder trazer visões diferentes. Formamos essa lista, olhando quem está produzindo, quem está trabalhando no campo das artes aqui no Brasil, quem está nessa interface entre arte brasileira e internacional. Entrevistamos uma série de pessoas, dirigentes de instituições, e fomos afunilando. Chegamos ao Moacir dos Anjos, como líder dessa equipe.

A visibilidade do Brasil lá fora, ter o país na agenda internacional, é importante? Isso influi na vinda de estrangeiros para ver a arte produzida aqui ao longo do ano?

É muito importante. A gente não pode pensar na Bienal em detrimento das outras instituições, mas sim na Bienal se somando às outras instituições. O mesmo ocorre com os museus, com os institutos. Quanto mais atividade cultural você tiver aqui, quanto mais público você puder atrair, melhor para todo mundo.

Há uma preocupação em pensar agendas comuns?

Há uma preocupação grande, tanto que há um programa, o São Paulo Pólo de Arte, que possui justamente esse propósito: começar uma ação coordenada de todas as instituições ligadas às artes plásticas em São Paulo para potencializar os programas educativos, ampliar o acesso ao público e consolidar essa posição de São Paulo como centro de produção e divulgação de arte.

Como funciona o Programa Brasil Arte Contemporânea e qual a relação de vocês com o Ministério da Cultura?

O Programa Brasil Arte Contemporânea é diferente do São Paulo Pólo de Arte. A Inglaterra, por exemplo, criou o British Council. Quando a gente convida um artista britânico para vir participar da nossa Bienal, o British Council apoia a vinda desse artista: provém recursos, cria instrumentos para que o artista britânico possa viajar, trabalhar no exterior e divulgar a sua produção no exterior. Não só para a Bienal, mas para qualquer tipo de mostra. O British Council tem um programa que apoia centenas de artistas todos os anos, para fazer os mais diversos tipos de mostra ao redor do mundo. Então, é um instrumento de divulgação da cultura britânica e da arte britânica; França Espanha e Estados Unidos também têm isso. O Brasil não tinha. Cada vez que um artista nosso é convidado para participar de algum evento fora, tem uma dificuldade tremenda na busca de recursos. Mesmo em mostras importantes, como de Kassel ou de Veneza, os artistas têm muita dificuldade em se organizar, conseguir apoios e recursos. O Programa Brasil Arte Contemporânea visa suprir essa carência. É um programa de apoio à divulgação da arte brasileira no exterior, que funciona a partir de concurso. É um programa central. Se a gente quer desenvolver a nossa arte e projetá-la no exterior, é importante ter esse apoio de base.

Existe também a questão da agilidade, da viabilidade da passagem aérea, de as datas baterem com as agendas dos próprios eventos.

Isso é um problema no mundo inteiro, no British Council, na França... Um problema de cada vez, certo? Vamos primeiro criar o programa, depois a gente busca o seu aprimoramento. Os ciclos nos outros países são anuais, e a nossa ideia é operar com ciclos semestrais, que já é o dobro da frequência. O mais importante é você ter regularidade e previsibilidade. A gente vai fazer um experimento de um ano, mas se você conseguir assegurar que esse programa vai se repetir todos os anos, você permite que os artistas se programem. Então, a questão dos prazos fica menos crítica, porque o artista já consegue imaginar:

“Quando eu precisar disso, esse programa vai estar lá e eu vou poder contar com ele”.

E o contrário: trazer artistas para cá, para residências, para trocas? Isso tem propostas? O Brasil tem se fortalecido como um lugar de incentivo?

Sim, penso que o Brasil se fortalece nessa área. As nossas galerias de arte estão começando a trabalhar com muitos artistas da América do Sul. É um sintoma do Brasil se consolidando como um pólo regional de produção de arte. Quer dizer, a maioria dos artistas hoje, na Argentina, no Peru, na Colômbia, quer ter uma galeria no Brasil. Muitas vezes, a galeria brasileira é a galeria principal desses artistas. Nós temos problema de residências, você vê pela própria Bienal. Esse não é o objeto do Programa Brasil Arte Contemporânea, não é a nossa prioridade. A gente pensou um programa que fosse do Brasil para fora, até para contrabalançar um pouco esse peso.

Como é a relação com o Itamaraty, com consulados e embaixadas nesse processo?

Nossa relação principal é com o Ministério da Cultura. Ele é o nosso interlocutor, nosso grande parceiro. O contato com o Itamaraty é muito mais limitado, até porque o Itamaraty atua muito mais fora do Brasil do que dentro. A gente tem certa cooperação com mostras oficiais em Veneza e com algumas outras bienais. A Bienal ajudava a cumprir esse objetivo. Mas o nosso interlocutor primário é o MinC.

Existem gargalos na legislação que atrapalham a feitura da Bienal? E a aquisição de obras estrangeiras no Brasil: é um ponto estratégico ou ele é secundário?

É importante a gente separar o que é Bienal do que é o Brasil. Sob o ponto de vista regulatório, não existe nada que seja um empecilho para a Bienal; ela funciona. O que a gente convive são com as amarras gerais que existem dentro do Brasil. O processo alfandegário é complexo, mais complexo para a arte e para o produto têxtil. É a natureza da nossa burocracia. A gente convive com um conjunto de regras de gestão de recursos de convênios, por exemplo, que são pesadas e antigas. Fazem com que a gestão financeira se torne muito complexa e isso dificulta bastante. Mas não é problema da Bienal. Ela sofre do problema como qualquer empresa que faça um convênio. Um hospital sofre com a mesma burocracia. Existe uma série de coisas aqui que foram criadas

ainda nos anos 50 e 60 e que são bastante arcaicas, mecanismos de proteção que tentam criar uma certa reserva de mercado. Importar obra de arte é um processo caríssimo, custoso, é tributado aqui como se fosse um bem de luxo. Nossos museus acabam ficando muito carentes de obras estrangeiras. O que há de obras estrangeiras depois dos anos 50 e 60 no Brasil é muito pouco comparado com a riqueza da produção mundial. Isso limita o acesso dos colecionadores, o acesso das instituições. Falta também um arcabouço regulatório para lidar com temas como direitos autorais, direitos sucessórios, a questão das famílias, dos herdeiros dos artistas, direitos de imagem. Tudo isso são entraves ao desenvolvimento do mercado. Você precisaria ter um conjunto de regras mais flexível, mais moderno, que facilitasse o intercâmbio.

Entrevistando galeristas, a gente soube de uma enorme valorização da arte brasileira nos últimos anos. Ao mesmo tempo, todos falaram da dificuldade em se obter números do mercado de arte. Como você vê isso?

Com muita naturalidade. O mercado de arte é muito fragmentado, distribuído. No mundo inteiro é assim. Não é uma indústria, não é um ramo de atividades no qual você vai ter dados fáceis, seja no Brasil, seja na França. É um mercado que ocorre através de galerias, que envolve pessoas físicas, colecionadores. É muito difícil você ter realmente acesso à informação. Não acho que isso prejudique, necessariamente, a dinâmica do mercado.

Mas a busca por produzir números ou, pelos menos, indicadores econômicos a respeito da movimentação de obras de arte é necessária? Isso é estruturante?

O que é estruturante e necessário é o entendimento da importância que esse setor tem para a economia. Existe uma visão de que arte é coisa de elite, um negócio supérfluo, não é? É uma visão absolutamente equivocada, porque arte é um dos produtos de maior valor agregado dentro da economia. É capital intelectual materializado. A Inglaterra produz um Damien Hirst, um artista capaz de produzir um conjunto de obras e fazer um leilão que arrecada US\$ 500 milhões. Isso é riqueza que está entrando para a Inglaterra, porque essas obras estão sendo vendidas para o mundo todo. Ele está gerando um produto que resulta em divisas ao país e com valor agregado altíssimo. Quando a gente produz a Beatriz Milhazes ou algum artista brasileiro que produz uma obra vendida com preço recorde, isso também é criação de riqueza com uma desproporcionalidade em relação ao custo do insumo – porque aquilo é uma tela, um pedaço de pano com tinta. Aquilo é a cultura se transformando em

riqueza e essa riqueza beneficia não só o artista ou o colecionador, mas todo o sistema. Você tem um efeito ao redor desse processo de criação intelectual, e de criação de valor, que é muito positivo para a sociedade. É por isso que Londres faz o investimento que faz para construir a Tate – agora, vai expandi-la. Ou uma cidade como Bilbao, que se preocupa em ter o Guggenheim. Quando você olha para a economia de Bilbao, é uma coisa antes e outra depois do Guggenheim, porque existe esse impacto econômico positivo que o setor de artes traz. E a sociedade brasileira não reconhece isso. Esse é um dos grandes entraves que você tem ao desenvolvimento do setor.

A crítica de arte, no Brasil, ao contrário de outras áreas culturais, tem se renovado e fortalecido. Você tem nomes novos e ao mesmo tempo a permanência de uma interlocução consistente. A Bienal tem uma preocupação também em lidar com isso, em criar um debate em torno da crítica?

Claro. Tanto que existem programas de seminário muito significativos. E isso não é uma característica dessa Bienal, é uma característica que vem marcando as bienais ao longo do tempo. Inclusive, a última edição, do Ivo, se deu muito mais nesse plano acadêmico, intelectual, do que no plano plástico.

Qual a sua opinião sobre a “Bienal do Vazio” [28ª edição, em 2008]?

Já comentei antes. A Bienal no Brasil tem que ser vista dentro daquele contexto da sequência de bienais. Ela tem cumprido um papel muito importante dentro desse processo. Porque você tinha um debate dentro da sociedade, de uma forma geral, de a Bienal ser um formato obsoleto, se ela devia existir, se ela deveria ser diferente, o que deveria acontecer com ela. Era um debate que acontecia no plano intelectual e no plano plástico também, porque a Bienal estava sendo minguada de recursos. O Ivo e a “Bienal do Vazio” contam um papel importante, na medida em que trazem essa discussão e a escancaram ao público. Na hora que você pega um pavilhão que existe há mais de 50 anos e fala: “Vou pegar esse espaço enorme e deixá-lo vazio”, você cria uma contradição no olhar do público, provoca uma reação. O público poderia ter ido lá e concordado com a proposta, mas se indignou. É uma afirmação da sociedade de que ela não quer uma Bienal vazia, quer uma Bienal cheia, que aquilo é algo que interessa a ela. Dessa vez a gente pode fazer uma Bienal com um alcance grande, até como uma reação à situação criada pela Bienal do Vazio.

E sobre o caso da pichadora gaúcha Caroline Pivetta da Mota, que pi-

chou o andar vazio junto a outros pichadores?

É mais uma forma de reação ao vazio. À medida que você deixa um andar vazio, um prédio vazio, as pessoas podem falar: “Aquilo era para estar cheio e está vazio. Quero encher aquilo”.

A reação da sociedade foi muito dura e cruel? Ela foi a única detida e ficou quase dois meses na cadeia.

Mostra a contemporaneidade dessa questão, dessa discussão de qual é o limite da arte, e esse é um dos papéis da Bienal. Ela trabalha a arte contemporânea, e, por conseguinte, trabalha sempre nesse limite, do que é arte, até quando as coisas são artes e em que momento deixam de ser. E essa não é uma definição que a Bienal faz, é uma definição que a sociedade faz. Quando Duchamp foi lá e pendurou uma pá na parede do museu, aquilo não era considerado arte. Aquilo que é considerado violento, descabido, fora da lei, num determinado momento pode ser incorporado dentro do sistema da arte, e coisas que estão dentro do sistema da arte podem ser também, ao longo do tempo, tiradas desse sistema. Uma das belezas da Bienal é justamente trabalhar essa fronteira. O tema é tão polêmico que a questão da participação dos pichadores dentro dessa 29ª edição foi a matéria mais noticiada. Saiu em jornais do Brasil inteiro, e você ouve as mais diversas opiniões, desde pessoas que acham que é importante às que acham que é um absurdo. Esse é o papel da Bienal: promover essa discussão na sociedade.

Numa entrevista ao programa *Roda Viva*, você disse que quase todo recurso da Bienal vêm de patrocínio por meio de renúncia fiscal. Como é essa dependência da renúncia para criar um evento, para operar uma fundação?

A gente precisa desmistificar um pouco a questão da renúncia fiscal também. Essa atividade de fundo da cultura se dá com recurso público na Europa, por meio de recursos diretos, e, nos Estados Unidos, por meio de recursos de incentivo fiscal. Os Estados Unidos criaram incentivos enormes, há doação de obras de artes, de bens, criação de *endowments*, que são baseados nos incentivos fiscais. A gente imaginar que vai ter dinheiro privado sendo canalizado por esse tipo de atividade de fundos é uma coisa que não acontece em lugar nenhum. Não acontece porque esse tipo de atividade é de interesse da sociedade como um todo, não de interesse de A ou B. Ela é típica de programa de Estado, de recursos públicos. O que falta no Brasil são mecanismos que permitam que esses recursos fluam de uma maneira mais estável, mais constante

e mais bem planejada. Nosso sistema é um pouco amarrado.

Como presidente da Bienal, como você vê esses avanços que tivemos nos últimos tempos? Como o mundo e esses artistas convidados veem o Brasil hoje?

O Brasil é visto hoje como potência emergente, de um país que está se afirmando dentro de um cenário internacional. Isso gera um interesse enorme sobre ele. Vivemos um momento muito bom, não só no campo das artes, mas na economia como um todo.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/heitor-martins/>