

Jacques Rancière. ***Aisthesis. Cenas do regime estético da arte.*** Dilson Ferreira da Cruz (trad.). São Paulo: Editora 34, 2021.

Jacques Rancière. ***Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique.*** Paris: La Fabrique éditions, 2020.

Na profusão de livros e ensaios de Jacques Rancière publicados em português, poucos têm a mesma envergadura de *Aisthesis. Cenas do regime estético da arte*. Surgido na França há exatamente 10 anos, o livro é um marco na produção do filósofo. Sua aparição em língua portuguesa, em cuidadosa tradução de Dilson Ferreira da Cruz, é um evento a ser saudado pelo público interessado pelas intersecções entre a filosofia, as artes e a política. Não é exagero dizer que nas páginas de *Aisthesis* convergem as diferentes linhas de investigação e reflexão perseguidas por Rancière, digamos, desde o início da década de 1990. Organizado em ensaios, inspirado livremente no *Mimesis* de Auerbach (1946), *Aisthesis* percorre momentos que permitem identificar “as ligações paradoxais entre o paradigma estético e a liberdade política” (pp. 12-13). Tema recorrente na obra de Rancière, que já há algum tempo vem sugerindo que a revolução estética ocorrida na filosofia e na crítica europeias do século XVIII prefigura, anuncia e mesmo realiza, de modo peculiar, o programa da Revolução de 1789 em sua vertente mais radical, igualitária e democrática. É como se o abandono da velha hierarquia dos gêneros, herdada da retórica clássica e recuperada no século de Luís XIV, efetivasse no terreno da sensibilidade uma emancipação similar àquela embutida no impulso nivelador que desponta no âmago do processo revolucionário francês. Evitando simplificações, Rancière identifica na força

niveladora estética uma contradição que reaparecerá na política do século XIX, com os ideais utópicos. “O paradigma estético da nova comunidade, a dos homens livres e iguais em sua própria vida sensível, tende a isolar essa comunidade de todas as vias pelas quais normalmente se procura atingir um fim. É verdade que essa tendência à suspensão das ações é continuamente combatida. Mas o próprio combate não cessa de reproduzir a inércia contra a qual o próprio combate se insurge. Na busca de um teatro ou um balé que se tornem ativos, Diderot e Noverre devem encontrar seus modelos na composição pictural. O mesmo Rousseau que contrapõe a atividade da festa cívica à passividade do espectador do teatro celebra o *far niente* do devaneio e inaugura uma série de romances sem ação” (pp. 13-14). Essas palavras lançam o leitor numa linha do tempo que começa em Winckelmann e vai até a Moscou e a Nova York do século XX — as metrópoles nas quais se decidirá, na especulação de Rancière, o futuro estético e político do século XX. Livro exuberante, esse clássico da filosofia contemporânea merece ser lido, comentado e explorado entre nós.

Mas *Aisthesis* é uma obra aberta, que continua a ser escrita pelo autor, como fica claro na mais recente adição a ela, o pequeno ensaio *Le temps du paysage*. Rancière explica na advertência que o título do ensaio não se refere ao tempo “em que se começou a descrever” motivos naturais “em poemas ou a representá-los em muros”, mesmo porque, poderíamos acrescentar, isso vinha sendo feito bem antes do século XVIII (p. 9), mas “àquele em que a paisagem se impôs como objeto específico de pensamento”. Esse evento “coincide com o nascimento da estética, entendida não como disciplina particular, mas como regime de percepção e de pensamento da arte” (p. 10). Temporalmente, estamos na época da Revolução Francesa, vista “não como

sucessão de reviravoltas institucionais mais ou menos violentas, mas como revolução da ideia mesma daquilo que reúne uma comunidade humana” (p. 10). O “horizonte comum” à revolução estética e à revolução política” é o da “revolução das formas da experiência sensível”, revolução na qual a problematização formal da paisagem tem papel decisivo, na medida em que se trata “da experiência de uma forma de unidade da diversidade sensível que modifica a configuração existente dos modos de percepção e dos objetos de pensamento” (p. 9). Na terceira Crítica de Kant, o paisagismo, arte tradicionalmente mecânica, aparece ao lado das artes liberais. Mas “esse aparente paradoxo” se explica, pois, “o que em geral se chama de arte é o *savoir-faire* posto em prática por uma vontade ao dar forma a uma matéria. A engenhosidade da concepção e o virtuosismo da execução permitem identificar a perfeição adquirida no exercício do *savoir-faire*”. (p. 16). Um jardim, nesse sentido, é tão artístico quanto uma escultura; um navio, quanto um quadro; ou um edifício quanto um poema. “Outra coisa é saber qual objeto elas produzem, e com qual finalidade. É isso que define, tradicionalmente, a excelência da arte praticada” (p. 16). Um relógio pode ser tão bem feito quanto uma ária, mas isso não muda o fato de que ele tem um propósito utilitário definido, e a ária, não: tal é, com efeito, “o que distingue as artes liberais das artes mecânicas. As artes mecânicas produzem objetos que servem às necessidades dos homens, as liberais, objetos que servem ao prazer daqueles cuja existência se estende para além da esfera das simples necessidades” (p. 16). Na hierarquia tradicional dos gêneros de artes, sistema de classificação da atividade artística que o classicismo europeu herdou da retórica antiga, o lugar de uma arte como o paisagismo dependerá da sua vinculação a uma utilidade ou da sua destinação a um prazer. A natureza vista na paisagem artística é bela porque os objetos que encontramos no

arranjo são “embelezados”, mas também, e principalmente, porque é o retrato de uma “natureza invisível, definida como perfeita ligação de seus elementos num todo coerente” (p. 18). Pedagogia do olhar, que ensina a ver ordem precisamente ali, onde tudo parece confuso: quem passeia por jardins e passa seu tempo neles, retorna ao elemento natural ciente de que ele também é o efeito de uma arte. Até que ponto vai essa identificação do artístico ao natural? O que está em questão na assimilação entre o jogo da imaginação e a natureza como jogo é “a porosidade da fronteira” entre o natural e o artístico. No paisagismo tal como entendido por Kant, a arte não prolonga a natureza, pois se apagou a distinção entre elas: doravante, não sabemos o que vem da natureza e o que vem da arte — e isso vale tanto para o jardim projetado, que, certamente, utiliza materiais e formas naturais, quanto para a paisagem não-humana. Rancière concluirá que “a natureza é artista somente na medida em que não o é, oferecendo um espetáculo que não tem a pretensão de ser arte. Desaparece a própria diferença entre o que é arte e o que não é. E, isso, sem dúvida, é mais do que um sistema de belas-artes poderia suportar” (p. 121). Na arte da confecção da paisagem, feita para o deleite dos grandes, o olhar comum descobre sua própria nobreza: nivelção silenciosa, pano de fundo de uma Revolução até hoje em curso, e que, salvo engano, ainda não se esgotou. (PPP)

**Bertrand Binoche. *As três fontes das filosofias da história (1764 - 1798)*. Danilo Bilate (trad.). Porto Alegre: Zouk, 2019.**

Bertrand Binoche parte do diagnóstico de que, na França, considera-se de bom tom qualificar a “Filosofia da história” de

“mitologia felizmente caduca, secularização irrefletida e perigosa, odisseia superficial e impertinente” (p. 14). Ampla e facilmente recusada, tal “Filosofia da história” serve, para quem queira polemizar, como categoria conveniente para classificar e fragilizar o adversário a ser atacado. No entanto, segundo Binoche, o que se designa comumente “Filosofia da história” nada mais é do que o produto de uma construção retrospectiva. Nessa construção, precisa ainda o autor, o ponto de vista que se adota é germanocêntrico. De tal perspectiva, teorias de pensadores franceses e escoceses são observadas como meros esboços que evoluem para uma forma acabada, o hegelianismo. A essa construção retrospectiva e germanocêntrica da “Filosofia da história” se opõe Binoche, a partir da distinção entre três paradigmas. O primeiro, ilustrado por Condorcet, constitui o quadro histórico francês, baseado na razão. O segundo, representado por Ferguson, consiste na história natural escocesa da humanidade, apoiada na experiência. O terceiro, que tem em Iselin um expoente, forma a teodiceia alemã da história, ancorada na vida. Para identificar, analisar e comparar as características dos paradigmas e, no interior de cada um deles, as posições dos autores que o constituem, Binoche não utiliza como método uma “história canônica da filosofia entendida como exegese de seus grandes autores” (p. 14). Em vez desse procedimento, o autor se propõe a realizar “uma *história comparada das práticas filosóficas*” (p. 14). Esse método, explica Binoche, busca “fazer aparecer a atividade dos filósofos como se efetua em uma conjuntura geográfico-histórica onde nem todos os gatos são pardos, mas onde, bem ao contrário, imposições locais a determinam variavelmente de tal modo que cada um argumente sob o peso de uma língua e de instituições que lhe interditam certos questionamentos ao mesmo tempo que elas lhe prescrevem, de outros

pontos de vista, uma lucidez singular” (p. 14). Semelhante “*história comparada das práticas filosóficas*”, afirma Binoche, “ainda [...] não existe” (p. 14).

O segundo capítulo da primeira parte, intitulado “A história universal (Voltaire)”, mostra que a história universal de Voltaire considera com exclusividade o fato e nega o sentido. A história universal voltairiana desponta, assim, em oposição ao pensamento de Montesquieu e ao de Rousseau. Em seguida, Binoche examina as teorias de Turgot, de D’Alembert, de Volney e de Condorcet para evidenciar o processo de elaboração do quadro histórico, que não é uma criação repentina deste último autor. Binoche defende a tese de que a concepção de um quadro histórico tem como condição necessária a recusa da cisão entre gênese e história, tal como essa cisão é predominantemente entendida até 1789. Em consequência da recusa dessa cisão, aponta ainda Binoche, tal quadro histórico abala a ideia de natureza humana e repercute na noção de direitos do homem.

A segunda parte do livro, cujo título é “A história natural da humanidade”, propõe-se a determinar o estatuto dessa história, concebida por autores da “escola escocesa histórica”. Para Binoche, as filosofias da história elaboradas pelos autores escoceses são originais na medida em que refletem de modo filosófico sobre a história, adotando uma atitude que não é a de mera oposição à gênese nem a de adesão a uma teodiceia finalista. Para compreender a originalidade da posição desses autores, é preciso entender em que sentido a história da humanidade concebida por eles pode ser qualificada de “natural”. Esse tema é relevante, sublinha Binoche, porque “coloca em jogo a possibilidade de uma filosofia empirista da história” (p. 83). Além disso, para apreender a originalidade desses filósofos escoceses, é necessário ter em mente que eles formam a ideia de história natural para responder a

problemas do contexto histórico em que se encontram (pp. 140-143). Se, como indicado na segunda parte do livro *As três fontes das filosofias da história (1764 - 1798)*, Hume está na base da história natural da humanidade elaborada pelos escoceses, a terceira parte do livro, intitulada “A teodiceia da história”, busca mostrar que a teodiceia de Leibniz está na base das teodiceias da história concebidas em língua alemã (p. 145). É ao historicizar-se que a teodiceia de Leibniz resulta na filosofia da história de Hegel, definida por ele próprio como uma teodiceia. Além de resultar da historicização da teodiceia de Leibniz, a filosofia da história ou a teodiceia de Hegel, evidencia ainda Binoche, pode ser considerada como produto de uma linhagem formada por Kant, Iselin e Herder, que têm em comum a reflexão sobre a história mundial. No entanto, embora a filosofia da história ou a teodiceia de Hegel decorra da reflexão desses autores, não se deve considerar que o empreendimento incipiente de Kant precise, para realizar-se por completo, aguardar o pensamento de Hegel. É que, como afirma Binoche com base em palavras de Herder, “desde 1764, o essencial se encontra jogado por Iselin, que elabora a primeira grande teodiceia da história” em sua obra *Über die Geschichte der Menschheit* (p. 145). Assim, na terceira parte de *As três fontes das filosofias da história (1764 - 1798)*, Binoche investiga o papel que Leibniz, de um lado, e Kant, Iselin e Herder, de outro, desempenham na formação de teodiceias da história. Por fim, Binoche analisa a posição de Kant sobre o tema da teodiceia da história. O propósito de Kant não é elaborar uma nova teodiceia da história; é, isto sim, legitimar o uso da finalidade. Tal uso é indispensável para as teodiceias da história, que buscam mostrar que até mesmo o que aparece como contrário à finalidade é, na verdade, conforme à finalidade. Se toda teodiceia da história procura justificar o mal pela história racional da humanidade, então, para Binoche, “a filosofia kantiana da história é uma justificação dessa justificação” (p. 204).

Segundo Binoche, “a originalidade de Kant” reside na “extrema lucidez com a qual ele deliberadamente refletiu sobre a teodiceia da história como teologia racionalista da história” (p. 203). (Eder Corbanezi)

### **Thiago Vargas. *A filosofia da fisiocracia: Metafísica, política, economia*. Discurso Editorial, 2021.**

O livro de Thiago Vargas é introdutório, e, portanto, não poderia oferecer detalhamentos da questão que o interessa. Surpreende, contudo, como dentro dessa restrição o livro tem ao mesmo tempo clareza e complexidade na separação e conexão entre conceitos, ordenando as concepções fisiocráticas entre as investigações econômicas e as filosóficas. Trabalho refinado, realiza uma abordagem original, com o desafio de separar, a princípio, os pressupostos filosóficos da “metafísica” das postulações hoje consideradas estritamente econômicas. É algo instigante, pois se por um lado é bastante claro que, “sob a batuta de Quesnay”, os fisiocratas são “um conjunto de intelectuais politicamente engajados em defender e desenvolver uma teoria filosófica” (p.17), dá-se o contrário quanto ao modo como sua “metafísica” se reúne aos pressupostos econômicos, tal que ambos vêm a compor a ideia de Ordem Natural da sociedade, exposta no famoso “tableau économique”.

Em 1756, Diderot e d’Alembert convidam Quesnay a contribuir para a *Encyclopédie*. Nesse mesmo ano publicam-se dois verbetes seus, “Evidência” e “Arrendatários”, e, no ano seguinte, “Grãos”. Se o primeiro, que trata do modo correto de observação para o conhecimento científico, liga o sensualismo a certo grau de malebranchismo, e assim postula uma

ordem natural, o segundo já trata diretamente da agricultura e de como os arrendatários, investidores que buscam sempre melhorar os modos de produção da terra, têm uma produtividade muito maior que a dos pobres meeiros, o que se expõe em termos de valores monetários e peso, etc. O mesmo vale para “Grãos”. A clara e direta conexão entre a ordem social e a ordem natural, com a agricultura no lugar central, virá apenas mais tarde, em 1767, com a obra de Le Mercier de la Rivière, *A ordem natural e essencial das sociedades políticas*. É o mesmo ano em que Quesnay defende o “despotismo legal” — que não era à época um jogo espirituoso de palavras — em *O despotismo da China*, no qual demonstra qual seria a forma correta de governo e conduta individual para a sociedade plenamente inserida na “ordem natural”. Estudiosos como como Maurício Coutinho, em *Lições de economia política clássica* (1993) e Rolf Kuntz, em *Capitalismo e natureza* (1982) e na “Introdução” aos textos por ele traduzidos de Quesnay (1984) — afirmam que é “imprescindível situar” as concepções econômicas fisiocráticas “no quadro mais amplo dos pressupostos filosóficos e científicos que as fundamentaram” (Coutinho, p. 59), que as leis da “ciência do governo” se associam às leis “físicas e morais — que foram instituídas por Deus” (Kuntz, “Introdução”, p. 35), e, como se trata de uma “Ciência da *harmonização* dos interesses”, deve enquadrar-se a uma “reflexão sobre a ordem social e o sentido de autoridade”, o que se insere numa investigação por evidência que tem um forte “tom malebranchista” (Kuntz, *Capitalismo*, pp. 100 e 130). Sem dúvida, as obras da escola fisiocrática mostram que há uma “imensa abrangência que conferiu à fisiocracia a dimensão de filosofia de vida social — e não apenas de pensamento econômico, na acepção estrita” (Coutinho, p. 59). Isso, no entanto, é visto por boa parte dos admiradores do conjunto da obra como uma

extravagância que, deixada de lado, não tira os méritos da fisiocracia em certos aspectos — como foi o caso desde Adam Smith até Schumpeter —, ou então como aquilo que, no fundo, apreende, de alguma maneira, algo fundamental — como foi o caso dos opostos Karl Marx e Léon Walras, além de Michel Foucault.

Thiago Vargas tem a intenção de ressaltar os elementos de transição, pois pressupor uma separação extrema entre economia e filosofia é cair em “uma distinção que, a rigor, inexistia no século XVIII”. Por outro lado, a recusa em considerar que há “pontos de transição” é ignorar “um importante processo de transformação da linguagem política e científica ocorrida neste período” (p. 11). *A filosofia da fisiocracia* pretende explicar e exibir o que caracteriza essa transição. O primeiro capítulo é biográfico, detendo-se em François Quesnay, na elaboração de seus conceitos filosóficos e na formação da escola fisiocrática, com Victor Riquetti de Mirabeau, Nicolas Baudeau, Du Pont de Nemours, Le Mercier de la Rivière, entre outros, trazendo ainda a cronologia das obras mais importantes. Do segundo capítulo para diante veremos como a teoria do conhecimento ou a concepção de “evidência” constitui o conceito de “ordem natural”, e como nesta se incluem leis físicas e morais; como, a partir disso, concebe-se o jusnaturalismo, o direito natural, as leis que deve haver e os regimes políticos; finalmente, se inferem os princípios propriamente do que se viria a denominar economia política, as despesas produtivas, as estereis, reprodução líquida, circulação do produto, conceitos frequentemente análogos aos da fisiologia.

O ponto decisivo da investigação é o que conecta a relação *evidência-ordem natural-direito natural-lei natural* às “leis da economia” expostas no *Quadro econômico* (1ª versão de 1758). Problema difícil de se

solucionar imediatamente. Será preciso, para iniciar essa última trajetória da obra, partir de uma “primeira pista”: o que muitos fisiocratas afirmaram em algum momento, que o *Quadro* é uma “síntese de ordem econômica pensada por um sistema filosófico” (p. 108). A terra é o único recurso cujo produto não é tão somente fruto do trabalho que a ela se aplica, mas também de uma “dádiva divina”, a fertilidade. O trabalho agrícola é, por conta disso, o único capaz de gerar, além da reposição da subsistência dos trabalhadores, um “produto líquido”, ou rendimento para os proprietários. Isso fecha o sistema, conecta-o de um modo que a conclusão apontará.

Bem formulado e bem escrito, *A filosofia da fisiocracia* tem uma abordagem original do tema, é interessante e esclarecedor, não só da ligação fisiocrática entre os conceitos filosóficos por eles erigidos e os novos conceitos estritamente econômicos, mas de como chegaram a um sistema que não separa as questões produtivas das questões políticas,

da justiça e das leis naturais, de um governo que deveria não mais nem menos do que implantar, realizar e fiscalizar exatamente o que a “nova ciência” aponta como próprio da ordem natural. Em conhecida contestação, já no início do século XIX, a Jean-Baptiste Say em sua definição da economia política como “ciência da riqueza”, Du Pont de Nemours reafirma que “Ela é a ciência do direito natural aplicado, como deve sê-lo, às sociedades civilizadas”. No início e no fim do livro Thiago Vargas deixa em aberto, deliberadamente, algumas reflexões propostas: se adquirimos, com a investigação, instrumentos para identificar alguns pressupostos conceituais da Modernidade que o pensamento econômico atual continuaria a adotar; e se os destaques da agricultura e de sua exclusiva produtividade derivam, sobretudo, de sua filosofia da ordem natural. É um “convite à reflexão”. (Alexandre Amaral Rodrigues)

## **Faz escuro, mas eu canto: uma Bienal sobre a resistência em meio ao isolamento**

Reunindo 91 participantes, mais de mil obras, artistas dos cinco continentes, 4% de artistas não-binários e 10% de artistas representantes dos povos originários, a 34ª Bienal de São Paulo buscou a diversidade e a conscientização. Uma Bienal politizada e crítica, despojada e limpa, talvez até um pouco asséptica, combinando com o modo de vida pandêmico. A sensibilidade para falar de arte em tempos de crise já era esperada para aqueles que conheciam os trabalhos anteriores do curador-adjunto Paulo Miyada, especialmente a exposição *AI-5 50 Anos — Ainda não terminou de acabar*. O resultado do trabalho conjunto dos demais curadores, Jacopo Crivelli Visconti (Geral), Carla Zaccagnini, Ruth Estévez e Francesco Stocchi (convidados), não decepciona.

Costuma ser difícil que o tema, o recorte e os artistas selecionados em uma Bienal agradem a todos ou mesmo a uma maioria. Frequentemente a pertinência e a qualidade das escolhas são motivos de controvérsias, mas pode-se dizer que esta Bienal correspondeu aos anseios de boa parte do público (especializado ou não), e da crítica. Parece inacreditável que o tema tenha sido concebido em 2019, ainda antes da pandemia. Se a escolha do tema *Faz escuro, mas eu canto*, verso do poema “Madrugada camponesa”, de Thiago de Mello, já parecia fazer sentido quando divulgado, ela chega a ser premonitória, depois da pandemia e da condução da crise sanitária pelo governo. Postergada em um ano, a Bienal, que já é um evento pelo qual anseiam artistas, curadores, críticos, arquitetos e o público em geral, foi inaugurada em um momento no qual as exposições presenciais começavam a ser abertas timidamente e cercadas por cuidados. Se a Bienal é muito aguardada normalmente, após um período tão longo de isolamento social no qual a vida cultural se viu tão

reduzida, sua mera abertura já merece ser comemorada. Ao entrar no icônico Pavilhão, o público é recebido por uma série de situações emocionantes, ainda que no decorrer da visita seja difícil sustentar esse sentimento.

Em muitas de suas edições, a primeira porção do piso térreo do pavilhão tem uma aparência confusa, como um lugar de passagem. É o piso no qual o visitante tenta se situar, encontrar algum mapa, deixar seus objetos na chapelaria, marcar encontros, um espaço com uma atmosfera parecida com aquela dos espaços de recepção dos grandes congressos, com bancas de livros e muita gente andando de um lado para o outro, procurando um monitor para pedir alguma informação ou tentar se situar. Mas não nessa Bienal. Assim que entra, o visitante é recebido pelo meteorito Santa Luzia e confrontado com a memória do trágico incêndio do Museu Nacional, uma perfeita alegoria para o tratamento concedido à história e à cultura no Brasil e, ao seu lado, uma rocha de quartzo que alterou suas propriedades de ametista para citrino devido a temperatura durante o incêndio. No mesmo espaço, um belo trabalho da artista Carmela Gross, *Boca do Inferno*.

Mas é alguns metros adiante que estão as obras de Carmela que mais refletem o cenário atual, apesar de terem sido exibidas originalmente em 1969. Grandes volumes cobertos por uma lona verde oliva, o conjunto composto por *Carga, Presunto, A Pedra e Barril* remete diretamente à ditadura, à violência e à censura. Nos arredores, *Dilatáveis*, de Regina Silveira, uma série de imagens de autoridades, políticos, tanques de guerra, pessoas batendo continência, em suma: imagens de poder, projetando enormes sombras distorcidas. Do lado oposto do vão, as fotografias de Mário Restiffe dos dias da posse dos Presidentes Lula e Bolsonaro. Dispensam legendas. Nos arredores, o

painel com os textos do Presidente da Bienal, José Olympio da Veiga Pereira que, em entrevista publicada no jornal Folha de São Paulo em 23 de março de 2021, se declarou arrependido pelo voto em Bolsonaro, e do Secretário Especial da Cultura, Mario Frias parece inevitavelmente fora de contexto.

De todo modo, o engajamento político e social da Bienal fica bastante claro já no primeiro piso. A mensagem é reforçada pela presença de totens verticais, com textos que reforçam a mensagem de que estamos num país violento e desigual nos lembrando de fatos e pessoas que foram vítimas de censura, injustiçadas ou excluídas — como se a sala onde está o meteoro fosse uma espécie de prelúdio. Na rampa suave que dá acesso a parte mais central da Bienal encontra-se o primeiro totem, com texto explicativo sobre o vídeo do sino de 1750 da capela do Padre Faria, de Ouro Preto (MG), que teria sido o único a ser tocado no dia da morte de Tiradentes, em 1792, e que foi levado para a inauguração de Brasília, em 1960.

Encontramos em outro totem o parangolé-área *A ronda da morte*, reação de Hélio Oiticica à execução de um amigo pelo regime militar. Tais totens vão pontuando a exposição com história, mas sem serem didáticos, escolares ou excessivos. Alguns chegam a ser tocantes, como o que acompanha os delicados bordados de João Cândido, líder da Revolta da Chibata.

A inspiração para esse caráter um tanto melancólico assumido pela 34ª Bienal veio do filósofo Édouard Glissant (1928-2011), nascido na Martinica, que com os conceitos de “relação” e de “crioulização” que contempla aspectos comuns a vários países do Caribe e das Américas, como a colonização e a escravidão. Não é um filósofo estranho ao mundo dos curadores das grandes exposições, seus textos e ideias já estiveram presentes nos catálogos da exposição *Magiciens de la Terre* no Beaubourg em Paris, da edição da

Documenta 2020, e de duas mostras realizadas em Miami.

A mostra paralela “Lamento das imagens”, do chileno Alfredo Jaar, no Sesc Pompeia, está em consonância com essa proposta curatorial e é quase uma síntese de tudo aquilo que a Bienal quer nos dizer: fascismo, dominação, violência, segregação, descaso, abandono. Uma mostra sobre pessoas que parecem terem sido apagadas do mundo. Mas, quando se sobe a rampa a densidade crítica inicial vai se dissipando e dando lugar a vazios e a uma ou outra constelação mais poética.

Sim, é difícil ocupar o Pavilhão da Bienal quando não se tem obras de grandes dimensões como as de Kiefer, Beuys, Kapoor, Nuno Ramos, dentre outros presentes em edições anteriores da mostra. Obras mais delicadas ou mais sutis pedem uma montagem com mais divisórias, e ainda assim ficam um pouco tímidas e fora de escala, fazendo com que o conjunto perca força. Aliás, a arquitetura do Pavilhão da Bienal é sempre uma pedra no sapato dos curadores, uma vez que ela já é uma obra em si mesma, passando a ser um dilema a escolha entre evidenciá-la ou ocultá-la. Para os admiradores de Niemeyer, nunca é demais uma montagem que valorize a luz, o verde do parque e a beleza das curvas da rampa. Para os críticos desta mesma arquitetura, é preciso desmistificá-la e deixar de tratá-la como uma vaca sagrada intocável. Nesse sentido, a montagem da 34ª Bienal é um tanto frustrante para os fãs do espaço do pavilhão, uma vez que parte do segundo piso foi encoberta por uma espécie de divisória opaca que inibe a fruição do espaço a depender da posição na qual o visitante se encontrar.

Porém, se essa compartimentação do espaço gera algumas passagens mais vazias ou entediantes, ela também proporciona agradáveis surpresas, pois alguns dos



momentos mais especiais da visita recaem sobre obras de pequenos formatos e bastante contidas, como as pinturas mais intimistas de Giorgio Morandi e de Eleonore Koch, que expressam tão bem uma possível interpretação do verso *Faz silêncio, mas eu canto*. As obras destes artistas, naturezas mortas de pequenas dimensões, parecem falar diretamente sobre esse longo período de isolamento. Morandi, que passou por duas guerras mundiais sem nunca deixar de morar com as irmãs no mesmo apartamento em Bolonha ao longo de toda sua vida é um pintor muito querido e conhecido pelo público brasileiro, sobretudo por pintores e que já foi razoavelmente exposto na cidade.

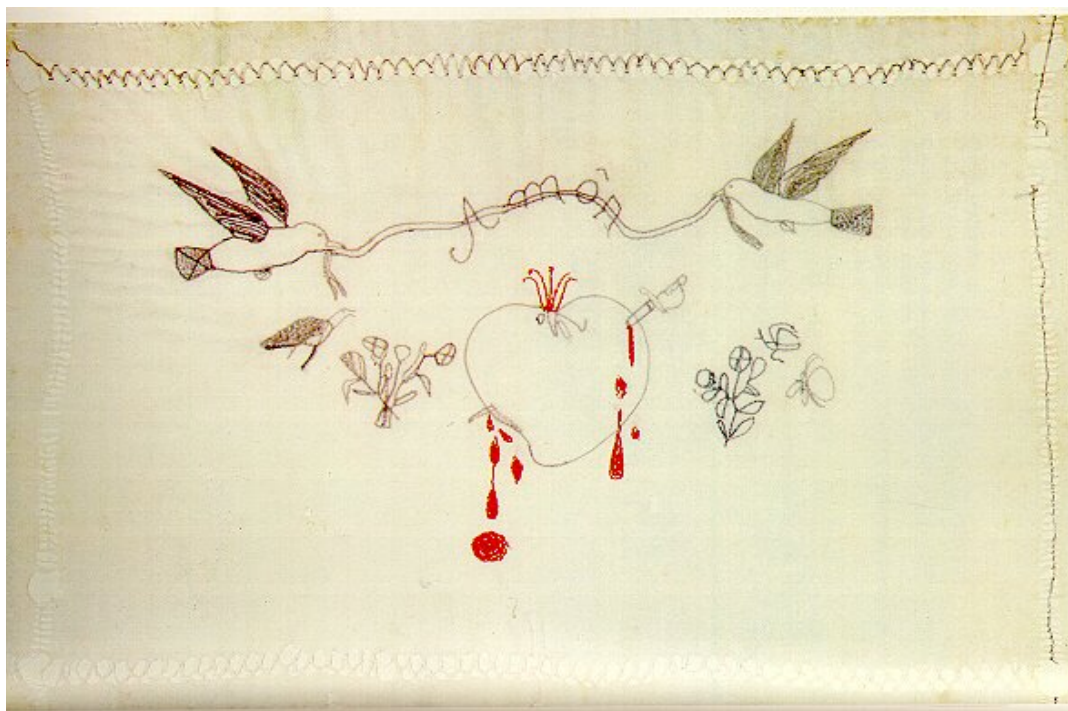
Já Eleonore Koch, artista de origem alemã que desenvolveu sua carreira em São Paulo, onde estudou com Yolanda Mohalyi e Alfredo Volpi, apesar de ter exposto nas Bienais de 1959 e 1967, só voltou a ser devidamente exposta mais recentemente, como na Exposição “Mínimo, múltiplo, comum”, realizada na Estação Pinacoteca em 2018. Suas naturezas mortas e paisagens em têmpera, aspectos familiares do cotidiano, são econômicas e eloquentes ao mesmo tempo, estabelecendo um diálogo sutil com Morandi.

Outro diálogo interessante se dá entre Lygia Pape e Daiara Tucano. Os trabalhos de Pape foram realizados em uma fase na qual a artista estava pesquisando a cultura indígena tupinambá, mas o resultado deste interesse está longe do óbvio e a aproximação com os trabalhos de Tucano, presente com pinturas e mantos de penas que aludem aos Mantos Tupinambá hoje em museus europeus, é sutil e nem um pouco óbvia. O vermelho presente na série olho do guará de Pape foi inspirado pela cor das penas dos pássaros usadas nos mantos e sua série *Amazoninos* pela fauna e pela flora amazônicas, mas a solução dada por

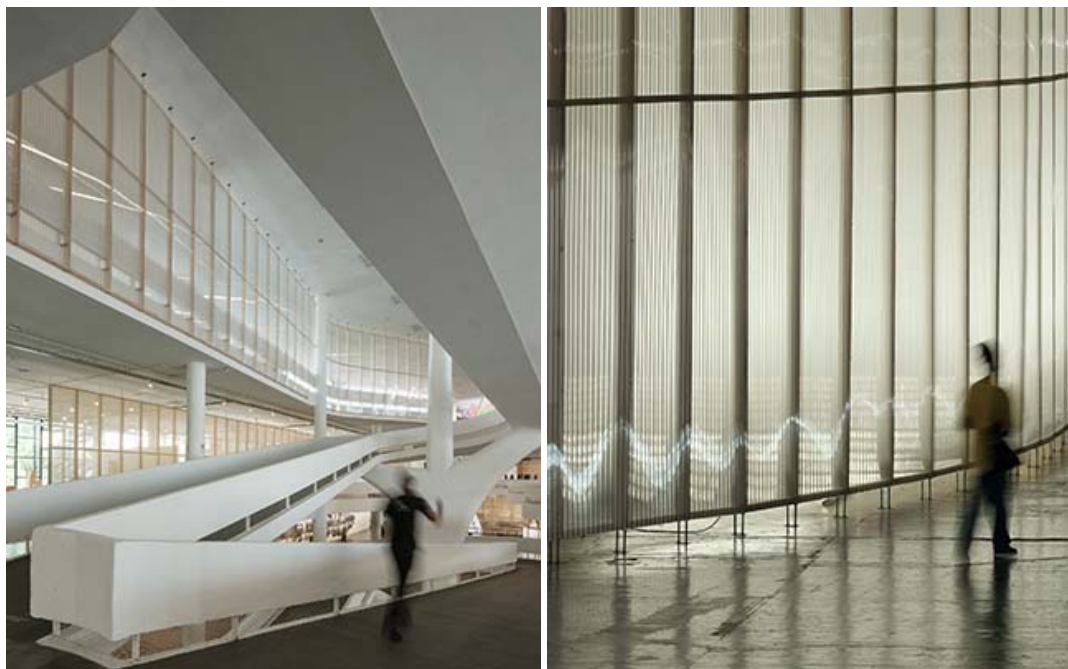
ela a esses elementos está inserida na estética neoconcreta de Pape, que não mimetiza esses elementos, mas os reelabora.

Sem dúvida, a Bienal tem um caráter mais político no primeiro piso, e uma grande quantidade de arte indígena contemporânea no segundo. É uma Bienal engajada, ou consciente, mas que não chega a ser excessivamente monotemática. Há surpresas desconcertantes, como o vídeo de um coro feito pela artista sérvia Ana Adamovic, que reúne as mesmas pessoas que 24 anos antes haviam sido registradas cantando a mesma música, mas sabemos que entre esses dois momentos houve uma guerra, e outras bastante instigantes, como a fotografia surrealista Claude Cahun que, já na década de 20 tematizava, em seus autorretratos, o fato de ser assumidamente não binária. Por fim, quase escondida, uma sala abriga um dos trabalhos mais bonitos da Bienal, a série *Florestas*, de Lasar Segall, composta por desenhos e pinturas quase abstratos, nos quais a floresta parece uma trama fechada e quase abstrata da vegetação.

Infelizmente é impossível não pensar que foi justamente durante uma Bienal que expôs pela primeira vez tantos artistas indígenas contemporâneos, com uma estética que vem encantando o público, ao tempo em que escancara o quanto se conhece pouco e mal essa arte, que ocorreu a morte de Jaider Esbell, da etnia macuxi que, além da poesia e da força de suas obras, lutava pelas questões políticas indígenas e pela vida. Uma morte cujo significado ainda não foi digerido e que pode nos fazer entender melhor o que é o mundo da arte e que põe em xeque o próprio título da Bienal. (Rosa Gabriela de Castro Gonçalves)



1. João Cândido. *Amôr [Love]*, c. 1910



2. *Prédio da Bienal de São Paulo*, Fotos da Autora, 2021



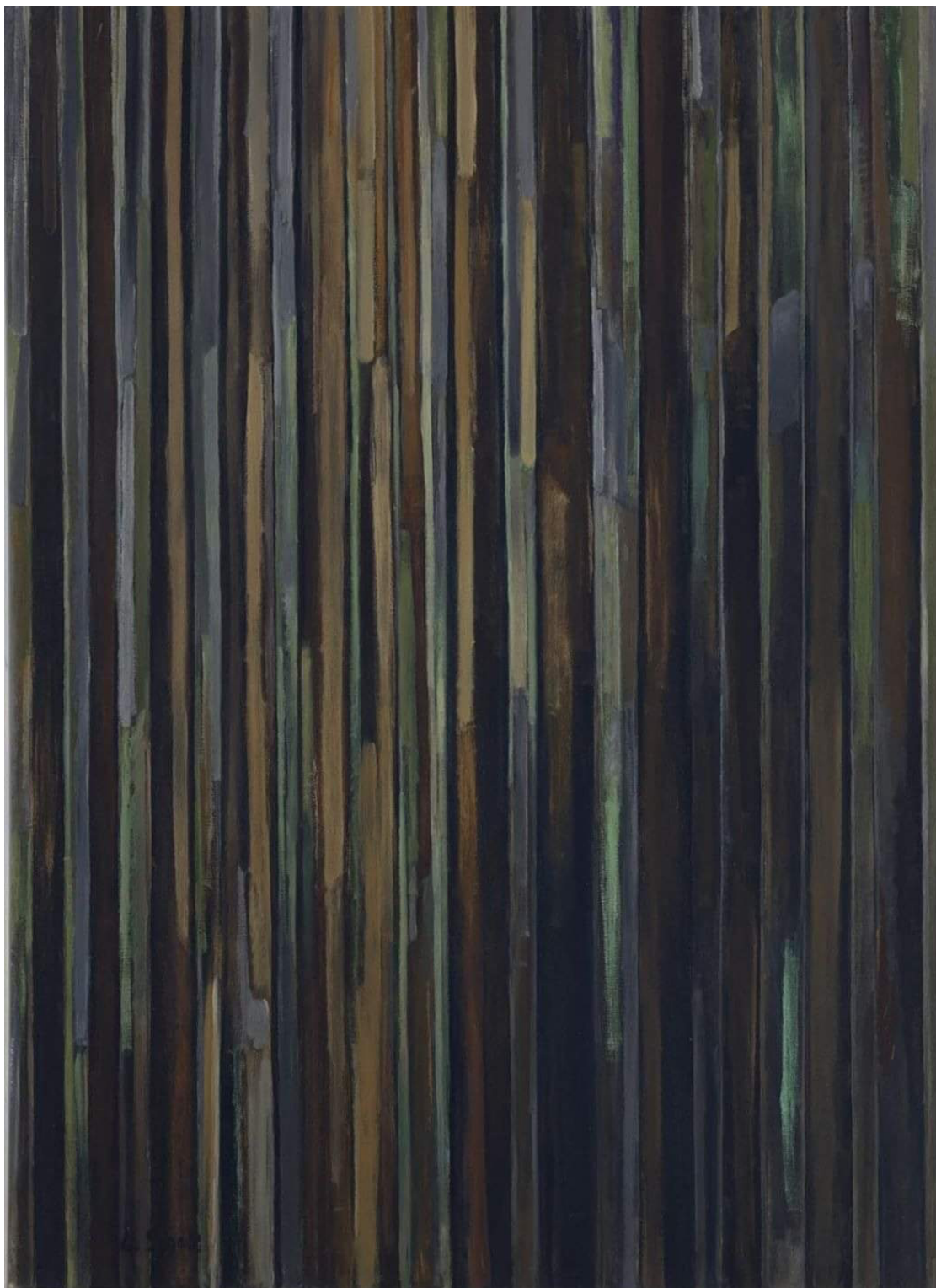
3. Eleonore Koch, *Sem título*, 1973



4. Eleonore Koch, *Sem título*, 1974



5. Claude Cahun, *Self Portrait*, 1928



6. Lasar Segall, *Floresta crepuscular*, 1956